ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

ВЫПУСК 4

пад навуковай рэдакцыяй Р. М. Кавалёвай і В. В. Прыемка

МІНСК
Бестпрынт
2007

УДК
ББК
Ф

Зацверджана кафедрай тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага універсітэта
14.06.2007, пратакол № 8

Навуковыя рэдактары :
Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Р э ц э н з е н т ы :
доктар філалагічных навук *А. С. Ліс*
кандыдат філалагічных навук *У. А. Васілевіч*

Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. **Тыпалогія**. **Сувязі**: зб. арт. Вып. 4 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск : Бестпрынт, 2007. – 224 с.

ISBN

У чацвёрты выпуск навуковага зборніка, падрыхтаванага кафедрай тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам фалькларыстыкі. Гэта даследаванні, вынікі якіх былі прадстаўлены на VI Шырмаўскіх чытаннях, праведзеных 30 лістапада 2006 г. на філалагічным факультэце БДУ. Аўтары выказваюць арыгінальныя гіпотэзы, шукаюць новыя шляхі і прыёмы аналізу фальклорных і літаратурных тэкстаў, культурных з'яў, уводзяць у навуковы ўжытак новыя матэрыялы.

Адрасуецца спецыялістам у галіне фалькларыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК
ББК

У афармленні вокладкі выкарыстаны фотаздымкі работ
майстра саломапляцення Алены Шабуні

ISBN

ПРАДМОВА

Народная творчасць – не проста багацейшы культурны скарб, назапашаны многімі пакаленнямі, а своеасаблівая форма генетычнай памяці этнаса, важнейшы сродак выяўлення нацыянальнай свядомасці, непаўторнасці, самабытнасці народа. Нягледзячы на тое, што вывучэнне і захаванне традыцыйнай культуры з'яўляецца моцным падмуркам дзяржаўнай ідэалогіі, адыгрывае важную ролю ў патрыятычным і культурным выхаванні, садзейнічае гуманізацыі нашага грамадства, адраджэнню яго маральных ідэалаў, развіццю грамадскай свядомасці і нацыянальнай самасвядомасці, беларуская фалькларыстыка як не мела, так да сённяшняга дня не мае ўласнага навуковага выдання, карыстаючыся паслугамі «Весцяў», «Веснікаў», матэрыялаў навуковых канферэнцый і да т. п. выданняў. Калі кіраўніцтва нашай дзяржавы надае праблемам захавання духоўнай спадчыны, вывучэння і развіцця традыцыйнай народнай культуры пэўную ўвагу, аб чым сведчаць Законы РБ і Указы, падпісаныя прэзідэнтам Рэспублікі Беларусь А. Р. Лукашэнкам, то застаецца надзея, што ў рэшце рэшт гэта пытанне будзе станоўча вырашана. Мы разглядаем выданне «Фалькларыстычных даследаванняў» як крок да мэты. Штогадовы зборнік – красамоўнае сведчанне наступнага:

1. Існуе вялікая колькасць даследчыкаў розных профілей, якія цікавяцца праблемамі вывучэння фальклору, міфалогіі, семантычнай паэтыкі, этналінгвістыкі, менавіта таго, што мае назву «традыцыйная духоўная культура» і што ва ўмовах глабалізацыі застаецца этнавызначальным арыенцірам.

2. Іх працы, сабраныя пад адной вокладкай, дазваляюць убачыць не толькі перспектыўныя напрамкі фалькларыстычных (і не толькі) даследаванняў, але і пэўныя лакуны. Напрыклад, застаюцца па-за ўвагай пытанні тэорыі фальклору, метадалогіі міждысцыплінарных даследаванняў, гэта значыць тыя, якія заўсёды з'яўляюцца цэнтральнымі ў спецыяльным часопісе.

3. Зборнік дае рэальную магчымасць студэнтам ВНУ Беларусі, якія абралі спецыялізацыю «Фалькларыстыка», актыўна збіраюць і вывучаюць лакальна–рэгіянальныя асаблівасці беларускага фальклору, надрукаваць свае матэрыялы, увесці, як гаворыцца, у навуковы ўжытак новыя фальклорныя тэксты, народныя тэрміны, пазнаёміць з жывымі назіраннямі над сучасным бытаваннем фальклору і г. д. Далучэнне да навуковай працы маладых сіл своечасова забяспечвае даследчыцкую пераемнасць, спрыяе захаванню айчыннай фалькларыстычнай школы.

Мы разумеем, што толькі спецыяльны часопіс у стане вырашыць важныя навуковыя і дзяржаўныя задачы. Выдаючы кожны год «Фалькларыстычныя даследаванні», фалькларысты філалагічнага факультэта БДУ разам з коламзацікаўленых аўтараў маюць на мэце забяспечыць прафесійнае станаўленне філолага як самастойнай асобы з творчым стылем мыслення і высокім узроўнем навуковай, культурнай і ідэалагічнай кампетэнцыі. Магчыма таму нашу працу адзначыў рэктар БДУ, прафесар В. І. Стражаў, калі заўважыў, што на філалагічным факультэце, дзякуючы намаганням фалькларыстаў, арганізацыі кабінета-музея беларускай народнай культуры (загадчык – д.ф.н., прафесар І. В. Казакова), працы студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фалькларыстыка» (загадчык – к.ф.н., дацэнт Р. М. Кавалёва) і вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору (загадчык – к.ф.н., дацэнт Т. А. Марозава) створаны сапраўдны цэнтр збірання, захавання, вывучэння і папулярызацыі традыцыйнай беларускай культуры, які, па сутнасці, з'яўляецца флагманам ідэалагічнай працы на факультэце, асновай выхавання

універсітэцкай моладзі ў рэчышчы любові і павагі да свайго народа, краіны, дзяржавы.

Вы трымаеце ў руках чарговы выпуск зборніка «Фалькларыстычныя даследаванні», аснову якога складаюць матэрыялы VII Чытанняў у гонар славутага беларускага фалькларыста Р. Р. Шырмы. Яны штогод праходзяць на філалагічным факультэце Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Ініцыятарам і арганізатарам Чытанняў традыцыйна з’яўляецца кафедра тэорыі літаратуры (загадчык кафедры, д.ф.н., прафесар В. П. Рагойша) пры актыўным ўдзеле вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору і студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фалькларыстыка».

Як заўсёды, канцэпцыя Чытанняў абумоўлена постаццю Р. Р. Шырмы – славутага фалькларыста, выдатнага этнамузыказнаўцы, педагога, высокаадукаванага чалавека з шырокімі поглядамі на нацыянальную культуру.

Асабліва прыемным з’яўляецца тое, што Чытанні ладзіліся ў рамках святкавання 25-гадовага юбілея лабараторыі беларускага фальклору БДУ, у вытоках якой былі факультэцкія фалькларысты дацэнты В. А. Захарава і Н. С. Гілевіч. Менавіта ім належыць канцэпцыя лабараторыі як школы выхавання навуковых кадраў, якія сумяшчаюць збіральніцкую і навуковую працу з выдавецкай і папулярызатарскай. Прыярытэтнымі напрамкамі фалькларыстычнай школы было лакальна-рэгіянальнае вывучэнне нацыянальнага фальклору. Пры гэтым увага надавалася аспекту адукацыйна-культуралагічнай інтэрпрэтацыі фальклору як асновы этнічнай і традыцыйнай культуры народа.

У лабараторыі сфарміраваны 5 архіваў: рэгіянальны, жанравы, аўдыё– і відэаархівы, а таксама фальклорны архіў іншых народаў свету. З 2004 года яна выступае арганізатарам правядзення Міжнароднай навуковай фальклорна-этнакультуралагічнай канферэнцыі «Фальклор і этнакультура Палесся». З 2006 года у вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору распрацоўваецца новая навуковая тэма «Фальклор у сучаснай культуры беларускай моладзі».

Нам прыемна адзначыць, што павялічваецца не толькі колькасны састаў удзельнікаў, пашыраецца і паглыбляецца таксама праблематыка Шырмаўскіх чытанняў. Дзякуючы звароту да метадалагічных набыткаў у галіне культуралогіі, лінгвістыцы, сацыялогіі, псіхалогіі, тэорыі камунікацый, кагніталогіі і іншых навук, рассоўваюцца межы міждысцыплінарнага кантэксту, удасканальваецца аналітычны інструментарый.

Пакуль што геаграфія артыкулаў застаецца ў межах Мінск – Гомель – Бабруйск. Мы спадзяемся на далучэнне даследчыкаў з іншых гарадоў Беларусі. Вельмі спадзяемся, што гэтаму паспрыяе сустрэча фалькларыстаў – навукоўцаў і выкладчыкаў на Першым навукова–практычным семінары, які ладзіць кафедра тэорыі літаратуры. Семінар адбудзецца на філалагічным факультэце Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта 19 верасня 2007 г.

Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Р а з д з е л 1

Тацяна Марозава

ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ БДУ 25 ГОД: ПА СТАРОНКАХ ЛЕТАПІСУ

У студзені 2007 г. лабараторыя беларускага фальклору БДУ адсвяткавала свой 25-гадовы юбілей. Многа гэта ці мала – 25 гадоў гісторыі? Як вядома, час вымяраецца не толькі гадамі, месяцамі, гадзінамі, але і справамі – рэальнымі дасягненнямі, якія вызначаюць сутнаснае напаўненне гісторыі. Якімі яны былі, гэтыя 25 гадоў, для першай у Беларусі лабараторыі беларускага фальклору, адкрытай у ВНУ? Здзейснім невялікі экскурс па старонках яе летапісу.

Стварэнне лабараторыі беларускага фальклору ў БДУ было падрыхтавана фалькларыстычнай працай на літаратурных і моўных кафедрах філалагічнага факультэта, якія з 60-х гг. ХХ ст. ажыццяўлялі збіральніцкую дзейнасць ў межах абавязковых фальклорных практык са студэнтамі першых курсаў. Ініцыятарамі адкрыцця НДЛ (навукова-даследчай лабараторыі) былі выдатныя беларускія фалькларысты ХХ ст. Рыгор Шырма і Генадзь Цітовіч (апошні два гады працаваў у лабараторыі на стадыі яе станаўлення). Дзякуючы іх зацікаўленай падтрымцы ў вышэйшых дзяржаўных установах рэспублікі (Міністэрстве адукацыі, Савеце Міністраў БССР) звярнулі ўвагу на праблему захавання нацыянальнай спадчыны беларускага народа ў межах універсітэцкай навукі. Практычны ўдзел у падрыхтоўцы абгрунтаванняў і адкрыцці НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі прымалі выкладчыкі вуснай беларускай і рускай народнай творчасці на філалагічным факультэце Ніл Гілевіч і Вера Захарава.

У выніку пастановай Савета Міністраў БССР у **студзені 1981 г.** БДУ былі вылучаны сродкі для правядзення даследаванняў па беларускім фальклоры і дыялекталогіі. У адпаведнасці з гэтым у складзе Праблемнай НДЛ сацыялагічных даследаванняў (якая існавала як структурнае падраздзяленне Навукова-даследчай часткі БДУ) быў утвораны сектар «Даследаванне беларускага фальклору і дыялекталогіі» ў колькасці пяці штатных супрацоўнікаў (1 старшы навуковы супрацоўнік, кандыдат філалагічных навук, 3 малодшых навуковых супрацоўнікі, з іх 1 кандыдат філалагічных навук, старшы лабарант). Сектар афіцыйна функцыяніраваў на філалагічным факультэце. З часам у сектары была сканцэнтравана ўся збіральніцкая дзейнасць філалагічнага факультэта: практыкі па фальклору і дыялекталогіі, рэгулярныя комплексныя экспедыцыі супрацоўнікаў. Адразу пасля адкрыцця сектара пачалі фарміравацца архівы з фальклорнымі і дыялекталагічнымі запісамі і фонаархіў, запісы з якіх класіфікаваліся і рыхтаваліся да выдання.

Плённая праца супрацоўнікаў сектара была заўважана кіраўніцтвам факультэта, у выніку чаго былі падрыхтаваны абгрунтаванні аб неабходнасці

рэарганізацыі сектара ў самастойную лабараторыю. Загадам па БДУ ад **14 лістапада 1985 г.** на базе сектара «Даследаванне беларускага фальклору і дыялекталогіі» была створана НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі пры кафедры беларускай літаратуры. Фінансаванне лабараторыі ажыццяўлялася на аснове навуковых праектаў. Першым загадчыкам лабараторыі быў абраны выпускнік філалагічнага факультэта, вучань Рыгора Шырмы Васіль Ліцьвінка.

У пачатку 1990-х гг. лабараторыя афіцыйна была пераведзена пад узначаленне кафедры беларусазнаўства, на якой тады працавалі выкладчыкі фальклору. А з 1994 г. і па сённяшні дзень лабараторыя функцыяніруе пры кафедры тэорыі літаратуры, якая забяспечвае выкладанне фальклору на філалагічным факультэце.

1 красавіка 2003 г. Вучоным саветам Навукова–даследчай часткі БДУ было прынята Палажэнне, у якім афіцыйна замацоўвалася новая назва лабараторыі як лабараторыя беларускага фальклору. Скасаванне ў назве «і дыялекталогіі» было абгрунтавана тым, што з 1996 г. навуковыя даследаванні этналінгвістычнага характару ў лабараторыі не праводзіліся, а матэрыялы дыялекталагічных практык пачалі канцэнтравацца ў архіве навафтворанай на філалагічным факультэце кафедры гісторыі беларускай мовы, якая пачала самастойна ажыццяўляць дыялекталагічную практыку з 1997 г.

У розныя гады ў лабараторыі працавалі: Васіль Ліцьвінка, Галіна Кутырова, Вера Астрэйка, Мікалай Антропаў, Анатоль Літвіновіч, Ларыса Сергун, Людміла Марушкевіч, Мікола Котаў, Уладзімір Раговіч, Марына Харчанка, Людміла Дарашэнка, Валянціна Трайкоўская, Ігар Запрудскі, Рыма Кавалёва, Алена Шырына, Ірына Мячыкава, Мікалай Сірата, Юрый Выдронак, Віктар Каратай. Іх пачэсная праца знайшла сваё выражэнне ў збіральніцкай і выдавецкай дзейнасці, сярод якой нельга не згадаць зборнікі фальклорных твораў і метадычныя рэкамендацыі па збіранню фальклору:

Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры / уклад. В. А. Захарава. Мн., 1973.

Песні сямі вёсак: Традыцыйная народная лірыка Міншчыны / уклад. Н. С. Гілевіч. Мн., 1973.

Песні народных свят і абрадаў / уклад. Н. С. Гілевіч. Мн., 1974.

Лірычныя песні / уклад. Н. С. Гілевіч. Мн., 1978.

Лірыка беларускага вяселля / уклад. Н. С. Гілевіч. Мн., 1979.

Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі / уклад. Н. С. Гілевіч. Мн., 1983.

Палескае вяселле / уклад. В. А.Захарава. Мн., 1984.

Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Гомельская вобласць / уклад. В. А. Захарава, Р. М. Кавалёва, В. Д. Ліцвінка, У. І. Раговіч. Мн., 1989.

Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / уклад. В. Д. Ліцьвінка, Г. Р. Кутырова. Мн, 1995.

Замовы / уклад. Н. С. Гілевіч. Мн., 2000.

Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорна-краязнаўчай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта. Вып. 1. Каляндарная абраднасць Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці (сер. «Беларускі фальклор у запісах выкладчыкаў і студэнтаў»). Мн., 1997.

Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта. Вып. 2. Каляндарна-абрадавая паэзія (сер. «Беларускі фальклор у запісах выкладчыкаў і студэнтаў»). Мн., 1997.

Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта. Вып. 3. Беларуская вясельная абраднасць (сер. «Беларускі фальклор у запісах выкладчыкаў і студэнтаў»). Мн., 1998.

Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта. Вып. 4. Валачобныя песні (сер. «Беларускі фальклор у запісах выкладчыкаў і студэнтаў»). Мн., 1998.

Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў філалагічнага факультэта. Вып. 5. Купальская абраднасць (сер. «Беларускі фальклор у запісах выкладчыкаў і студэнтаў»). Мн., 1999.

1 красавіка 2005 г. загадам па БДУ НДЛ беларускага фальклору была рэарганізавана ў вучэбна-навуковую лабараторыю (ВНЛ) беларускага фальклору на бюджэтнай аснове фінансавання (упершыню ў гісторыі) у складзе вучэбнай і навуковай частак: адпаведна загадчыка лабараторыі, кандыдата філалагічных навук, 2 метадыстаў, 1 з іх кандыдат філалагічных навук, і лабаранта I кваліфікацыйнай катэгорыі; старшага навуковага супрацоўніка, навуковага супрацоўніка і малодшага навуковага супрацоўніка.

У лабараторыі атрымала сваё развіццё універсітэцкая фалькларыстычная навуковая школа, якая адлічвае пачатак з 1970 г. У розныя гады ў НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі распрацоўваліся ўсе асноўныя напрамкі школы: лакальна-рэгіянальнага вывучэння нацыянальнага фальклору (тэарэтычную аснову заклалі кандыдаты філалагічных навук, дацэнты Вера Захарава, Рыма Кавалёва, Васіль Льцьвінка); адукацыйна-культуралагічнай інтэрпрэтацыі фальклору як асновы этнічнай і традыцыйнай культуры народа (актыўна рапрацоўваў кандыдат філалагічных навук Васіль Ліцьвінка); этналінгвістыкі (тэарэтычны падмурак закладзены кандыдатам філалагічных навук, дацэнтам Мікалаем Антропавым).

Асноўным напрамкам навуковай дзейнасці лабараторыі была праблематыка лакальна-рэгіянальнага вывучэння нацыянальнага фальклору. Што і зразумела: усебаковае ўяўленне аб дынаміцы агульнанацыянальнай фальклорнай спадчыны, якая, згодна са сваім паходжаннем і асаблівасцямі функцыяніравання, заўсёды з'яўляецца рэгіянальна-лакальнай, можа быць сфарміравана толькі на аснове непасрэдных назіранняў над станам тых ці іншых фальклорных з'яў у канкрэтных адміністрацыйных адзінках (вёсках, раёнах, абласцях). Сярод іх – глабальныя дзяржаўныя пяцігадовыя тэмы, якія вызначалі навуковае развіццё лабараторыі 15 гадоў запар:

1) «Исследование современных процессов в белорусском фольклоре, его места в духовной жизни народа и его роли в создании художественной культуры общества эпохи развитого социализма» (1981–1985 гг.; навуковыя кіраўнікі – Вера Захарава і Ніл Гілевіч);

2) «Фольклорное наследие и его значение для современности» (1986–1990 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка);

3) «Региональная специфика белорусского фольклора и его место в современной культуре» (1991–1996 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка).

Пасля 1995 г. у лабараторыі распрацоўваліся адна-, двух- і трохгадовыя навуковыя праекты, якія закраналі пытанні рэгіянальнай спецыфікі беларускага фальклору:

1) «Жанрава-рэгіянальнае адрозненне беларускага фальклору і яго месца ў сучасным адукацыйным і культурным працэсе» (1996–1998 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка);

2) «Фальклор як сродак вучэбна-выхаваўчага працэсу» (1997 г.; навуковы кіраўнік Валянціна Трайкоўская);

3) «Фальклор запаведных і памежных з Расіяй, Польшчай і Літвой рэгіёнаў» (2000–2002 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка);

4) «Даследаванне і рэканструкцыя фальклору і этнакультуры Чарнобыльскага рэгіёна» (2003–2005 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка).

Як бачым, па 2005 г. уключна гэта быў самы перспектыўны вектар навуковых даследаванняў у лабараторыі.

Другі напрамак навуковай дзейнасці лабараторыі – адукацыйна-культуралагічная інтэрпрэтацыя фальклору як асновы этнічнай і традыцыйнай культуры народа, вызначэнне яе самабытнасці – уключае наступныя аспекты:

• даследаванне ўзроўняў інтэрпрэтацыі фальклору ў адукацыі і культуры; аналіз форм і метадаў выкарыстання фальклору ў разнастайных узроставых (дзіцячых, маладзёжных і студэнцкіх, старэйшых), вясковых і гарадскіх, рознанацыянальных фальклорных калектывах;

• даследаванне дзейнасці рокфолькгуртоў; аналіз форм і мастацкіх узроўняў інтэрпрэтацыі фальклору ў друку, перыядычных выданнях, на радыё і тэлебачанні.

Напрамак распрацоўваўся на працягу 1981–2005 гг. у практычным ключы – праз стварэнне методыкі перанясення на сцэну песеннага, інструментальнага і харэаграфічнага фальклору; выкарыстанне фальклору пры правядзенні свят і абрадаў, рэгіянальных і агульнанацыянальных фестываляў і знамянальных падзей, непасрэдным арганізатарам і ўдзельнікам якіх з’яўляўся нязменны на працягу 20 гадоў загадчык лабараторыі Васіль Ліцьвінка.

Этналінгвістычны напрамак навуковых даследаванняў распрацоўваўся ў лабараторыі з 1986 па 1992 г. падчас выканання навуковай тэмы «Этнолингвистическое исследование Белорусского Полесья», калі ў лабараторыі быў створаны навуковы калектыў пад кіраўніцтвам кандыдата філалагічных навук, дацэнта Мікалая Антропава. Тэма ўваходзіла ў дзяржаўную дзесяцігадовую праграму Акадэміі навук СССР па стварэнню Палескага этналінгвістычнага атласа. Пасля распаду СССР названы навуковы праект быў закрыт, а адсутнасць фінансавання не дазволіла ў складаных умовах сярэдзіны 1990-х гг. працягнуць развіццё этналінгвістычнага напрамку ў НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі: члены навуковага калектыву, этналінгвісты, перайшлі на працу ў Акадэмію навук Беларусі.

У лабараторыі сфарміраваны пяць архіваў:

1. *Рэгіянальны архіў* змяшчае фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы з усіх абласцей Беларусі. Тут вядзецца работа па сістэматызацыі і інвентарызацыі фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, стварэнню тапаграфічнага каталога праведзеных экспедыцый, каталога інфарматараў і выканаўцаў фальклорных твораў. Зараз удакладняюцца складзеныя да 2005 г. рэестры рэгіянальных архіваў Віцебскай, Магілёўскай, Гродзенскай і Мінскай абласцей з мэтай паляпшэння зручнасці карыстання матэрыяламі.

2. *Жанравы архіў* змяшчае тэксты фальклорных твораў пэўных відаў і жанраў. Тут вядзецца работа па навуковай унутрыжанравай класіфікацыі фальклорных адзінак, вызначаюцца інварыянты і суадносныя з імі варыянты твораў, плануецца распачаць работу па стварэнню камп'ютэрнай базы дадзеных архіва з мэтай азнаямлення ўсіх жадаючых з архіўнымі фондамі лабараторыі ў сетцы Інтэрнет.

3. *Аўдыё-* і 4. *відэаархівы* – змяшчаюць фона- і відэаматэрыялы: бабінны фонаархіў з запісамі 60–80-х гг. мінулага стагоддзя, відэакасеты, аналагавыя аўдыёкасеты. Тут вядзецца работа па расшыфроўцы твораў, іх пашпартызацыі, сістэматызацыі, вызваленню ад няякасных запісаў. У хуткім часе плануецца распачаць работу па перазапісу бабінных фонаматэрыялаў на сучасныя носьбіты інфармацыі з мэтай іх захавання і далейшага актыўнага выкарыстання. У тэхнічных адносінах гэта патрабуе не толькі часу і фінансавых сродкаў, але і правядзення рэстаўрацыйных работ, для якіх патрабуецца спецыяліст-этнамузыказнавед. гэтая работа пакуль яшчэ не пачалася.

5. *Фальклорны архіў іншых народаў свету* змяшчае фальклорна-этнаграфічныя запісы амаль з усіх рэспублік былога СССР і Усходняй Еўропы, а таксама з Кітая, Карэі, Індыі, Ірана. Тут вядзецца работа па сістэматызацыі і класіфікацыі матэрыялаў. Стварэнне рэестра названага архіва – перспектыўны план лабараторыі.

З 2004 г. лабараторыя выступае арганізатарам правядзення Міжнароднай навуковай фальклорна-этнакультуралагічнай канферэнцыі «Фальклор і этнакультура Палесся», якая кожны год прысвячаецца юбілеям вядомых славянскіх фалькларыстаў. У 2004 г. гэта было 80-годдзе Мікіты Талстога, у 2005 г. – 220-годдзе Зарыяна Даленгі-Хадакоўскага, у 2006 г. – 80-годдзе Анатоля Фядосіка. У 2007 г. плануецца правядзенне канферэнцыі, прысвечанай 115-годдзю Рыгора Шырмы.

З красавіка 2006 г. у лабараторыі распрацоўваецца новая навуковая тэма «Фальклор у сучаснай культуры беларускай моладзі» (нумар дзяржрэгістрацыі 20063629). Яна не ўкладваецца ў вядомыя напрамкі навуковай дзейнасці лабараторыі. Новы час дае жыццё новым навуковым арыенцірам. Дасягнуць іх – задача маладога пакалення супрацоўнікаў лабараторыі, якое вырасла на трывалым падмурку мінулых дасягненняў. Ад іх залежыць, ці з'явяцца ў нашым слаўным летапісы новыя старонкі.

Сённяшні склад супрацоўнікаў лабараторыі

Вучэбная частка: Марозава Таццяна – загадчык, к.ф.н., Каратай Віктар – метадыст, Лук'янава Таццяна – метадыст, Палавеня Настасся – лабарант І кваліфікацыйнай катэгорыі.

Навуковая частка: Белабровік Таццяна – лабарант І кваліфікацыйнай катэгорыі.

Аўтар выказвае падзяку Ларысе Міхайлаўне Багданавай і Вікторыі Аляксандраўне Крымавай, супрацоўніцам апарата кіравання Навукова-даследчай часткі БДУ, за дапамогу ў пошуках афіцыйных дакументаў, звязаных з функцыяніраваннем НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі.

Вольга Казлова

РУПЛІЎЦА ШКОЛЫ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА УНІВЕРСІТЭТА ВЕРА АНІСІМАЎНА ЗАХАРАВА

Грамадзянскае сумленне, памножанае пафасам 85-годдзя Беларускага дзяржаўнага універсітэта, выклікала ў мяне неадступнае жаданне звярнуцца да памяці ветэранаў, якія пасля выгнання з нашай зямлі нямецка-фашысцкіх захопнікаў сталі першымі адраджэнцамі універсітэта. Сярод іх была і заснавальніца беларускай вузаўскай школы фалькларыстыкі, нястомная збіральніца скарбаў вуснай народнай творчасці беларусаў, дацэнт БДУ Вера Анісімаўна Захарава. За гады працы на філфаку, абапіраючыся на дапамогу сваіх вучняў, яна сабрала і выдала каштоўнейшы, багацейшы матэрыял вуснай народнай творчасці.

Падрыхтавала і выдала ў 1973 г. зборнік «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры». У 1989 г. убачыў свет зборнік «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Гомельская вобласць». Над зборнікам Вера Анісімаўна працавала разам са сваімі вучнямі дацэнтамі Р. М. Кавалёвай і В.Д. Ліцвінкам. У 1984 г. выйшла кніга «Палескае вяселле» – вынік шматгадовай яе працы па даследаванню спадчыны палескай духоўнай і матэрыяльнай культуры.

«Немалаважны ўклад у скарбніцу агульнабеларускага фальклору ўнесла Беларускае Палессе, – адзначала В. А. Захарава. – Гэты край мае сваю шматвекавую гераічную гісторыю і багатую народную культуру, якая адыходзіць у глыбіню стагоддзяў, добра захоўвае традыцыйныя элементы ўсёй славянскай духоўнай культуры» [1, *6*].

На даследаванне вясельнага абраду В. А. Захараву натхніў яе настаўнік і аднадумца, выдатны фалькларыст, кіраўнік Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы БССР, народны артыст СССР Рыгор Раманавіч Шырма, які шмат сіл аддаў збору фактычнага матэрыялу нацыянальнага вяселля. Вяселле ён разглядаў як «самы ўрачысты абрад у жыцці беларускага народа», як «своеасаблівую народную оперу з пралогам, драматычнай кульмінацыяй і

заўсёды шчаслівым заканчэннем... Народ стагоддзямі дасканаліў, калі можна так назваць, лібрэта гэтае оперы, якая надзвычай багата насычана спевамі, музыкай, танцамі, вострым дыялогам, гумарам» [2, 5].

Па багаццю фактычнага матэрыялу манаграфія В. А. Захаравай лічыцца не толькі энцыклапедыяй палескага вяселля, але і скарбніцай духоўнага і маральна-этычнага багацця жыхароў гэтага рэгіёна Рэспублікі Беларусь.

Р. Р. Шырма ўважліва і ўдзячна ставіўся да просьбаў Захаравай даць згоду на рэдактарскі клопат па выданню яе фальклорных прац, артыкулаў і навуковых дакладаў.

В. А. Захарава прыйшла ў калектыў Белдзяржуніверсітэта з вогненных плацдармаў Вялікай Айчыннай вайны. Чорнай хмарай апусцілася вайна над студэнткай першага курса філфака Ленінградскага універсітэта Верай Волахавай. З пачатку спякотнага лета і да сцюдзёнай глыбокай восені 1941 г. дзевятнаццацігадовая студэнтка працавала ў спецатрадзе па збудаванню супрацьтанкавых абарончых акопаў у прыгарадзе Ленінграда. Ад поту, солі, зямлі і непагадзі ўчарнела яе аблічча. У тую ж восень Вера была мабілізавана на вайсковую службу, прайшла кароткатэрміновыя курсы старшых медсясцёр і ўсю блакаду працавала ў шпіталі. Пасля прарыву блакады прадоўжыла медыцынскую службу на розных франтах, была двойчы кантужана. А з шпітальнага лячэння зноў і зноў вярталася на баявыя пазіцыі. Вера Анісімаўна прайшла ўсю вайну і пасля Перамогі з ордэнам Чырвонай зоркі і двума баявымі медалямі вярнулася ў Гомель пад мірны дах сваіх бацькоў — Ганны Пятроўны і Анісіма Міхайлавіча Волахавых.

Дэмабілізаваўшыся, у тым жа 1945 г. прадоўжыла адукацыю ў Гомельскім педагагічным інстытуце, які закончыла ў 1948 г. і была пакінута ў інстытуце на пасадзе асістэнта. У 1950 г. Захарава паступіла ў аспірантуру на кафедру рускай літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Для аспіранцкай дысертацыі абрала тэму «Народная паэзія ў аўтабіяграфічных творах А. М. Горкага (1912–1917 гг.)». Дарадчыкам у выбары напрамку навуковай працы быў загадчык кафедры рускай літаратуры доктар філалагічных навук, прафесар Іван Васільевіч Гутараў. Яго дысертацыя таксама вырасла на ніве вуснай народнай творчасці часоў Вялікай Айчыннай вайны. У 1956 г. В. А. Захарава паспяхова абараніла дысертацыю, была прынята на працу ў БДУ і прайшла на філфаку службовыя пасады выкладчыка, старэйшага выкладчыка, дацэнта.

Вера Анісімаўна чытала курс лекцый «Русское народное поэтическое творчество», распрацавала некалькі спецкурсаў, у тым ліку «Устное народное творчество в наследии Горького», вяла спецсемінар «Современные проблемы русской советской литературы». Матэрыялы, падрыхтаваныя для лекцыйных курсаў, выкарыстала ў манаграфіі «О художественном мастерстве А. М. Горького» і «З жыватворных крыніц» (у сааўтарстве з В. В. Рэвіцкім). Яна надзвычай паспяхова спалучала выкладчыцкую працу з навукова-даследчай і збіральніцкай. Для збору матэрыялаў па навуковай тэме зусім невыпадкова было абрана Палессе – спачатку Заходняе (Брэстчына), а потым Усходняе (Гомельшчына). Аналізуючы кантрольныя і курсавыя работы студэнтаў, выкананыя на фактычным мясцовым матэрыяле, Вера Анісімаўна натрапіла на

россыпы самацветаў вуснай народнай творчасці. Так, першакурснік Васіль Ліцвінка выявіў фальклорнае багацце сваёй мясцовасці – вёскі Верхні Церабяжоў Столінскага раёна. Студэнтка Ніна Макарская захапіла Захараву цікавымі запісамі куставага і вясельнага абрадаў, зробленымі ў вёсцы Парэчча Пінскага раёна. Па ўспамінах Н. П. Макарскай (Дзенісюк), у час палявой практыкі выкладчыца стала сведкам рэдкага выпадку – «выратавання» вясельнага караваю, які ў вясковай печы вырас да такіх памераў, што давялося разбурыць прыпечак і частку нёба, каб зберагчы сімвалічнае прызначэнне караваю – непарушнасць і моц будучага сямейнага шчасця.

Калі кафедрай кіравала доктар філалагічных навук, прафесар Любоў Іванаўна Фіглоўская, Вера Анісімаўна ажыццяўляла ўсю праграму студэнцкай палявой фальклорнай практыкі. Выкладанне тэарэтычнага курса спалучала з рознымі формамі практычных заняткаў: знаёміла з методыкай запісу матэрыялу, наладжвала кансультацыі з вядомымі фальклярыстамі Акадэміі навук БССР, сустрэчы з кіраўнікамі славутых народных калектываў. Пастаянна карысталася Вера Анісімаўна архіўнымі запісамі Акадэміі навук БССР. Працуючы з Раісай Іванаўнай Яраслаўцавай, жонкай тагачаснага міністра культуры БССР Ю. М. Міхневіча, Захарава выкарыстала матэрыялы з фондаў міністэрства. Удзельнічала ў дзяржаўных камісіях па агляду калектываў мастацкай самадзейнасці. У запісе мелодый тэкстаў народных твораў Захаравай дапамагалі Генадзь Іванавіч Цітовіч і Уладзімір Іосіфавіч Раговіч. З яе фальклорнымі экспедыцыямі вандраваў па Беларусі вядомы драматург Анатоль Дзялендзік. Пры распрацоўцы сцэнарыя фільма «Анастасія Слуцкая» ён звярнуўся да запісаных у тую пару вусных легенд аб гісторыі нашага краю.

Пры падрыхтоўцы да выезду студэнтаў-практыкантаў у палявыя экспедыцыі Захарава заўсёды збірала групу прапагандыстаў палітыка-выхаваўчай і культурна-масавай работы сярод насельніцтва. Вера Анісімаўна валодала прыгожым голасам і таксама прымала ўдзел у сцэнічных выступленнях. Добрая слава пра прапагандысцка-мастацкія здольнасці фальклорных груп студэнтаў-практыкантаў БДУ разышлася па суседніх з Піншчынай украінскіх вёсках. Ад калгасаў прыходзілі хадакі з запрашэннем выступіць перад братамі–суседзямі ўкраінцамі, але знайсці машыну ў тую пару было складана. Па ўспамінах былой студэнткі філфака Ніны Макарскай, Захарава атрымала ў мясцовага начальства дазвол на выкарыстанне пажарнага транспарта.

З кагорты, сабранай Захаравай, выраслі вялікага ўзроўню майстры нацыянальнай культуры: лаўрэат фестывалю мастацкага слова Люда Агароднік, заслужаная артыстка рэспублікі Рыма Маленчанка, пераможца эстрадных конкурсаў кампазітар Леанід Шырын.

Арганізатар і шчыры сябра факультэцкай самадзейнасці прафесар М. М. Піпчанка заўсёды абапіраўся на калектыў груп Захаравай і спрыяў іх добрым справам.

Набытыя В. А. Захаравай сувязі з мясцовым насельніцтвам доўжыліся і мелі розныя формы: аматары-фалькларысты дасылалі новыя запісы, падарункі народных умельцаў (вырабы з дрэва, саматканыя посцілкі, мудрагелістыя

карункі, плеценыя кошыкі і інш.). Шчырым паслядоўнікам прапагандысцкіх клопатаў Захаравай стаў дацэнт В. Дз. Ліцвінка, які арганізоўваў на філфаку сустрэчы з народнымі мастацкімі калектывамі — удзельнікамі аўтарскай тэлевізійнай перадачы «Запрашаем на вячоркі», прапагандаваў унікальны фальклорны матэрыял на радыё, у газетах і часопісах.

У 60–70-я гг. ХХ ст. на філфаку ў студэнцкім побыце, у выхаваўчай рабоце выкарыстоўваліся шматлікія народныя абрады: святкавалі шчодрыкі, ладзілі Вязынскія веснавыя гульні, Купальскія вогнішчы.

У ленінскім пакоі інтэрната спраўляліся студэнцкія вяселлі, на тую пару вельмі рэдкія, але памятныя для факультэта. Міхась Рыгоравіч Ларчанка, дэкан факультэта, доктар навук, і Вера Анісімаўна Захарава, сакратар партыйнага камітэта, дацэнт, вельмі хораша выконвалі ролю пасажоных бацькоў маладых.

Выкладчыкі куплялі маладым падарункі. У складчыну набылі і баян для мастацкай самадзейнасці.

Па ініцыятыве будаўнічых студэнцкіх атрадаў на Купалаўскім свяце ў Вязынцы каля вогнішча праводзілі прыдуманы абрад ачышчэння ад «грахоў». Студэнткі пускалі па рэчцы вяночкі – сімвалы дзявоцтва, прыгажосци, надзеі. У Вязынку запрашаліся шаноўныя госці: сваякі Янкі Купалы, пісьменнікі, спевакі, музыканты. Па запрашэнню Веры Анісімаўны Захаравай і Вячаслава Васільевіча Каладзінскага ў свяце прымалі ўдзел народныя ўмельцы. На Купалаўскіх Вязынскіх святах прысутнічалі рэктары універсітэта У. М. Сікорскі, У. А. Белы, М. Ф. Капуцкі.

В. А. Захарава карысталася аўтарытэтам у вядомых вучоных-фалькларыстаў СССР, была ў асабістай дружбе з Мікалаем Іванавічам Краўцовым, загадчыкам кафедры фальклору Маскоўскага дзяржаўнага універсітэта. Па яе запрашэнню прафесар М. І. Краўцоў наведаў Беларусь, пазнаёміўся з фальклорнымі матэрыяламі Акадэміі навук БССР, з асаблівасцямі вучэбнага працэсу на філфаку. Яго прымаў старшыня Прэзідыума Вярхоўнага савета БССР Васіль Іванавіч Казлоў, які паведаў вучонаму цікавыя факты выкарыстання твораў нацыянальнага фальклору ў партызанскім друку, падкрэсліў яго ролю ў выкрыцці чалавеканенавісніцкай ідэалогіі нямецка-фашысцкіх акупантаў. Дружба Захаравай з вучонымі-фалькларыстамі МДУ і Акадэміі навук СССР спрыяла плёну стажыроўкі выкладчыкаў філфака БДУ ў Маскоўскім універсітэце. Дзякуючы гэтым кантактам мы маглі наведваць лекцыі і практычныя заняткі. У час Маскоўскага міжнароднага з’езда славістаў мы ўдзельнічалі ў рабоце секцый, круглых сталоў, прэзентацыях навуковых прац.

У 1973 г. В. А. Захарава ў складзе беларускай дэлегацыі была на IX Міжнародным з’ездзе славістаў у Кіеве. У сваім паведамленні яна пазнаёміла ўдзельнікаў секцыі з адметным нацыянальным увасабленнем інтэрнацыянальных традыцый у вуснай народнай творчасці беларусаў. Многім запомніліся яе яркія, навукова-абгрунтаваныя выступленні пры абмеркаванні даклада акадэміка Акадэміі навук БССР, народнага пісьменніка Беларусі І. Я. Навуменкі «Творчасць Янкі Купалы і Якуба Коласа ў кантэксце славянскіх літаратур» і К. П. Кабашнікава «Интернациональное и национальное в восточно-славянском фольклоре периода Великой Отечественной войны».

З 1943 г. на беларускім аддзяленні БДУ курс вуснай народнай творчасці чытаў дэкан факультэта, загадчык кафедры, прафесар М. Р. Ларчанка. Ён займаўся падрыхтоўкай і вызначэннем кіраўнікоў студэнцкіх палявых груп. У 1963 г. на кафедры беларускай літаратуры пачаў выкладаць курс вуснай творчасці Ніл Сямёнавіч Гілевіч, ён жа ўзначаліў і кіраўніцтва палявой практыкай. Намецілася творчае спаборніцтва паміж фальклорнымі палявымі групамі беларускага і рускага аддзяленняў. Н. С. Гілевіч падтрымаў прапанову В. А. Захаравай утварыць навукова-даследчую фальклорную лабараторыю пры філалагічным факультэце Беларускага дзяржаўнага універсітэта, якая распачала працу ў 60-х гг. XX ст. і з цягам часу набыла статус навукова-даследчай лабараторыі (НДЛ) беларускага фальклору і дыялекталогіі пры кафедры беларускай літаратуры (1985). У дні святкавання юбілею лабараторыі мы з удзячнасцю ўспамінаем ветэранаў – яе арганізатараў, навукоўцаў-першапраходцаў. В. А. Захарава шчодра была надзелена талентамі сур'ёзнага даследчыка і практыка. І хочацца звярнуць увагу на яе міжнародную дзейнасць, на дыпламатычныя здольнасці.

У 1976 г. па запрашэнню Сафійскага універсітэта імя Охрыцкага мы разам з Верай Анісімаўнай праходзілі навуковую стажыроўку. Балгарскія вучоныя С. Русакіеў, Е. Мецева на лекцыях пазнаёмілі нас з апошнімі дасягненнямі балгарскай філалогіі, далі метадычныя парады па развіццю творчых сувязей з беларускімі вучонымі. Мы ў сваю чаргу прачыталі некалькі лекцый для аспірантаў, арганізавалі кансультацыі з дыпломнікамі, правялі круглы стол з выкладчыкамі факультэта. Вера Анісімаўна нават пасля цяжкай траўмы ў выніку транспартнай катастрофы, у якой мы апынуліся, не парушыла рэгламент заняткаў, і мы поўнасцю выканалі план стажыроўкі. Вера Анісімаўна, валодаючы дыпламатычнымі кантактамі, пашырыла сувязі беларускай інтэлігенцыі з элітай балгарскай навукі. У час стажыроўкі 1976 г. мы былі запрошаны на кангрэс Саюза пісьменнікаў Балгарыі і ўдзельнічалі ў абмеркаванні пытання інтэрнацыянальных сувязей славянскіх літаратур. Не прапусціла Вера Анісімаўна выпадку паўдзельнічаць у балгарскім вяселлі, на якое нас запрасіла гасцінная сям'я. Вера Анісімаўна віншавала маладых беларускімі падарункамі, выкарыстала ручнік для падножжа маладым, абсыпала іх зернем пшаніцы.

Лідзія Тэрзійская, дачка балгарскага рэвалюцыянера, выкладчыца Сафійскага універсітэта, Каця Ботушава, паплечніца дзеяча балгарскага і міжнароднага камуністычнага руху Георгія Дзімітрова, паклапаціліся аб запрашэнні прадстаўнікоў БДУ на сустрэчу з кіраўнікамі аддзелаў Міністэрства адукацыі і Савета міністраў Балгарыі, дзе нам выказалі падзяку за працу і адзначылі падарункамі. Еўцімава Румяна, былая аспірантка кафедры беларускай літаратуры БДУ, знаёміла нас з запаветнымі гістарычнымі помнікамі і мясцінамі БНР. Зараз яна ўзначальвае філалагічны факультэт Сафійскага універсітэта.

Вера Анісімаўна Захарава паспяхова вытрымала дыпламатычны экзамен у час «навуковага турызму» ў далёкае капіталістычнае замежжа. У 1964 г. група вучоных-турыстаў з СССР, у складзе якой былі тры прадстаўнікі БДУ, наведалі

Міжнародную выстаўку ў Манрэалі. Многія наведвальнікі выстаўкі – беларусы, якія пакінулі родны край або ў пачатку XX ст., або апынуліся за мяжой у час Вялікай Айчыннай вайны. Пачуўшы беларускую гаворку, яны закідалі нас шматлікімі пытаннямі. Так, нам давялося выканаць незапланаваныя абавязкі экскурсаводаў аддзела беларускіх экспанатаў павільёна СССР, за што мы атрымалі ад адміністрацыі выстаўкі падзяку.

Партрэт Веры Анісімаўны будзе няпоўным без характарыстыкі яе партыйнай работы. Шмат год Захарава ўзначальвала партыйную арганізацыю філфака і спакойна выконвала штодзённую работу, якая статутам КПСС прызначалася ў ВНУ. Вера Анісімаўна імкнулася ў вузаўскай партыйнай арганізацыі выпрацаваць індывідуальныя філфакаўскія традыцыі партыйнага гуманістычнага клопату, стылю работы з моладдзю. У яе абавязкі ўваходзілі: ідэалагічна-выхаваўчая работа, падрыхтоўка службовых характарыстык для праходжання выкладчыкамі конкурсу. Перад адпраўкай студэнцкіх груп на азнаямляльную практыку ў ГДР, ПНР, БНР, Захарава арганізоўвала кансультацыі па праблемах сучасных літаратур народаў СССР, узбройвала ведамі па гістарычных сувязях БДУ з іншымі замежнымі універсітэтамі, рыхтавала студэнцкую мастацкую праграму для замежных студэнтаў і вайсковых груп, размешчаных у дзяржавах Сацыялістычнай садружнасці.

Вялікая ўвага ў рабоце парткома адводзілася выхаваўчай рабоце з моладдзю. Студэнцкі інтэрнат меў недасканалыя бытавыя ўмовы. Выкладчыкі імкнуліся даць парады па самастойнай працы ў бібліятэках, побыту ў інтэрнаце, выкарыстанню бацькоўскай матэрыяльнай дапамогі. Сакратар партбюро Захарава карысталася ў моладзі даверам, прыязнасцю, аўтарытэтам.

У працоўным калектыве філфака Вера Анісімаўна вызначалася вялікім педагагічным майстэрствам, прафесіяналізмам, грунтоўнай падрыхтоўкай навукоўцаў–фалькларыстаў, грамадзянскай высока патрыятычнай адказнасцю выкладчыка ВНУ перад сваім народам і радзімай Беларусь. Незабыўная Вера Анісімаўна Захарава пакінула аб сабе добрую памяць і ўдзячнасць калег, вучняў, сяброў.

Дацэнт В. А. Захарава была адзначана дзяржаўнымі ўзнагародамі: ордэнам «Красной Звезды», медалямі «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне», «В память 250-летия Ленинграда», «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина», «Двадцать лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «60 лет Вооруженных сил СССР».

ЛІТАРАТУРА

1. *Захарава В.А.* Фальклор і сучаснасць // Палескае вяселле / уклад. В. А. Захарава. Мн., 1984.

2. *Шырма Р. Р.* Беларускія народныя песні: у 4 т. М., 1976. Т. 4.

Алесь Лозка

ТАВАРЫСТВА БЕЛАРУСКАЙ ШКОЛЫ І ФАЛЬКЛОР : ДА 85-ГОДДЗЯ З ДНЯ ЎТВАРЭННЯ

Культурна-асветная арганізацыя «Таварыства беларускай школы» (ТБШ) у Заходняй Беларусі ўзнікла на аснове Цэнтральнай беларускай школьнай рады ў Вільні, статут якой быў зацверджаны 1 ліпеня 1921 г. Да яго далучылася Радашковіцкае ТБШ, створанае 7 снежня 1921 г. Браніславам Тарашкевічам (па іншых звестках – Аляксандрам Уласавым). У Статуце была абвешчана асноўная мэта дзейнасці – «пашыраць і памагаць асвеце ў беларускім нацыянальным, людскім і хрысціянскім духу». У 1928 г. дзейнічала ўжо каля 500 гурткоў ТБШ, у якіх налічвалася да 30 тысяч сяброў. Актыўнымі дзеячамі Таварыства былі Ф. Акінчыц, А. Аляшкевіч, Ф. Аляхновіч, Р. Астроўскі, П. Біндзюк, А. Біч, Ф. Валынец, Я. Гаўрылік, М. Гарэцкі, І. Грэцкі, І. Дварчанін, А. Дмахоўскі, Я. Драздовіч, П. Жаўрыд, А. Каляда, М. Касцевіч, М. Кахановіч, М. Кепель, П. Кізевіч, І. Краскоўскі, П. Крынчык, А. Луцкевіч, А. Лябецкая, А. Малец, М. Марцінчык, П. Мятла, С. Паўловіч, П. Пестрак, П. Пліс, В. Пранько, М. Пяткевіч, П. Пяткун, В. Рагуля, А. Райчонак, С. Рак-Міхайлоўскі, У. Самойла, А. Смоліч, А. Станкевіч, Ф. Стацкевіч, А. Трэпка, А. Уласаў, Л. Чарняўская-Гарэцкая, Р. Шырма, Ф. Ярэміч і інш. ТБШ адкрывала і ўтрымлівала народныя школы і дамы, курсы, настаўніцкія семінары, чытальні-бібліятэкі, сярэднія і вышэйшыя навучальныя ўстановы, выдавала часопісы, падручнікі і іншую літаратуру, займалася канцэртнай дзейнасцю.

Важнае значэнне ў дзейнасці ТБШ надавалася беларускаму фальклору. Розныя народныя творы змяшчаліся ў выданнях таварыства «Бюлетэнь ТБШ», «Беларускі летапіс», газеце «Шлях», асобных кнігах. Народныя песні і іншыя жанры фальклору гучалі на беларускіх вечарынках, што арганізоўваліся мастацкімі секцыямі, а даход ад канцэртнай дзейнасці накіроўваўся на патрэбы выдавецтва ТБШ. Шмат здзейсніў дзеля развіцця народных хораў, запісу песень сакратар Галоўнай управы ТБШ Р. Шырма. У 1929 г. ён выдаў першы фальклорны зборнік «Беларускія народныя песні». На ніве ТБШ плённа працаваў фалькларыст М. Гарэцкі. Яго кнігі, выдадзеныя ў Заходняй Беларусі, гэта: «Гісторыя беларускай літаратуры» (1920); «Хрэстаматыя беларускай літаратуры: XI век – 1905 г.» (1922); «Народныя песні з мелодыямі» (1928; разам з А. Ягоравым). У падручніках і чытанках змяшчалася нямала народных песень, калыханак, паданняў, легенд, казак, загадак, прыказак, прымавак. Асабліва вызначаецца чытанка Л. Чарняўскай-Гарэцкай «Родны край» і дапаможнікі С. Паўловіча. Дырэктар Віленскай беларускай гімназіі (1925 – 1928) С. Паўловіч быў прыхільнікам і ідэолагам беларускай працоўнай школы, сярод прынцыпаў якой — нацыянальны характар выхавання, выкарыстанне традыцый народнай педагогікі. У гэтым кірунку была напісана яго праца «Аб арганізацыі беларускай працоўнай школы» (1928), складзены падручнікі і буквар для хатняга чытання «Першыя зярняткі» (1936), у 1937 г. перавыдадзены на лацініцы («Zaseuki»). Буквар стаў вельмі папулярным, але за яго выданне аўтар-педагог быў прыцягнуты да суда. Цудоўныя 137 малюнкаў

выканалі мастакі Я. Драздовіч, М. Васілеўскі, У. Паўлюкоўскі. У падручніку было нямала фальклорных твораў, падабраных для спецыяльных раздзелаў «Прырода і праца на Беларусі», «Культура і поступ (прагрэс)», «Вучэнне – свет, невучэнне – цьма» і інш. Цікавым у гэтых адносінах і папулярным быў дзіцячы царкоўны, культурна-асветніцкі ілюстраваны часопіс «Снапок», які выдаваўся ў Варшаве С. Паўловічам. Выкарыстаннем беларускіх народных гульняў і міжнароднага дзіцячага руху вызначаліся беларускія скауты, што дзейнічалі ў некаторых гімназіях Заходняй Беларусі. Імі апекаваліся ксёндз С. Глякоўскі, педагог-вайсковец У. Казлоўскі і інш. У многіх школах і гімназіях арганізоўваўся запіс фальклорных твораў, адзначаліся народныя святы. У 1937 г. ТБШ было забаронена польскімі ўладамі.

22 сакавіка 1996 г. створана Рэспубліканскае грамадскае аб’яднанне «Таварыства беларускай школы», зарэгістраванае Міністэрствам юстыцыі. Гэта добраахвотная грамадская культурна-асветная арганізацыя, якая аб’ядноўвае грамадзян з мэтай садзейнічання фарміраванню нацыянальнай адукацыйнай сістэмы ўсіх узроўняў (ад дашкольных да вышэйшых навучальных і выхаваўчых устаноў), захаванню і развіццю беларускай культуры, традыцый і духоўнасці. Значны ўхіл у дзейнасці адроджанай арганізацыі надаецца вуснай народнай творчасці. У кіраўніцтве ТБШ працуюць літаратары, фалькларысты, этнолагі А. Лозка (старшыня з 1999 г.), В. Ліцьвінка, І. Сучкоў, В. Цітоў, А. Рагуля, У. Васілевіч, У. Содаль і інш. З 2001 г. адноўлены выпуск інфармацыйна-метадычнага «Бюлетэня ТБШ», «Летапіс ТБШ». Таварыства выпускае зборнікі «Праблемы беларускамоўнага навучання і інавацыйныя методыкі» (2002), «Матэматычны фальклор» (2002), «На новае лета...» (2003). Разам з дзяржаўнымі ўстановамі ТБШ правяло конкурсы творчых вучнёўскіх прац «Не пакідайце ж мовы нашай беларускай...» (1999), на лепшую беларускую вясковую школу «Захаванне нацыянальнай і культурнай спадчыны» (2000), семінар кіраўнікоў дашкольных устаноў Мінскай вобласці «Этнапедагогіка: праблемы і вопыт арганізацыі выхаваўча-адукацыйнага працэсу» (2003), падрыхтавала да ўдзелу ў міжнародным фестывалі ў Францыі фальклорны гурт Мётчанскай СШ Барысаўскага раёна (2004) і інш. ТБШ плённа супрацоўнічае з Міністэрствам адукацыі ў ажыццяўленні сацыяльна-педагагічных інавацый, найбольш значныя – укараненне аўтарскай праграмы «Этнасад» і сацыяльна-педагагічнага праекта «Этнашкола».

Наталля Мазурына

ЖЫЦЦЁ І ПЕСНІ

Жыццё чалавека... Такое доўгае, насычанае і кароткае! Як нашы песні, якія льюцца з душы ў душу.

На Гомельскім Палессі 23 сакавіка 1938 г. у г. п. Парычы Светлагорскага раёна нарадзіўся Уладзімір Раговіч. Ён быў чацвёртым дзіцем у сям’і. Яго бацька, Восіп Казіміравіч, быў дваццаціпяцітысячнікам, якога паважалі і абаранялі ад магчымага нападу ўсім пасёлкам.

Але яшчэ перад вайной бацька памёр ад запалення лёгкіх. Свае першыя песні Уладзімір пачуў ад маці, Улляны Афанасьеўны, яны былі самымі любімымі ўсё жыццё. Двухгадовы сынок ужо спяваў «Пасею гурочкі». Дзякуючы маці усе дзеці выжылі ў вайну. У 1944 г. Улляна Афанасьеўна ўжо з пяццю малымі дзецьмі трапіла ў канцлагер «Азарычы». Немцы, перад тым як уцячы, кідалі людзям атручаны хлеб, і яшчэ доўга сям'я Раговічаў хварэла на тыф. Валодзя амаль аслеп, пра школу не магло ісці гаворкі, і ён год пасвіў кароў, пакуль зрок не аднавіўся. Толькі ў 1949 г. хлопчык пайшоў вучыцца ў Парычскую сярэднюю школу, дзе скончыў 7 класаў.

У 1955 г. Уладзімір ўжо працаваў інструктарам-масавіком у раённым Доме культуры ў Парычах, сам спяваў беларускія народныя песні звонкім прыгожым тэнарам і стаў параможцам аднаго з раённых конкурсаў. Па запрашэнню выкладчыка Гомельскага музычнага вучылішча імя М. Сакалоўскага Аляксея Лукомскага, які заўважыў малады талент, Уладзімір паступіў у вучылішча. У 1959 г., пасля заканчэння навучання, У. І. Раговіч атрымаў рэкамендацыю для паступлення ў Беларускую дзяржаўную кансерваторыю імя А. Луначарскага на факультэт харавога дырыжыравання (клас народнага артыста БССР Аляксея Пятровіча Кагадзеева).

Збіраць беларускія народныя песні Уладзімір Іосіфавіч пачаў яшчэ ў вучылішчы – у 1957 г., падчас студэнцкай практыкі. Некаторыя з песень ён апрацоўваў для хора, а ў 1962 г. напісаў «Харавую сюіту» ў 8 частках для хора без суправаджэння на матэрыяле беларускіх народных песень, шэраг харавых твораў на вершы Я. Коласа («Будзе навальніца») і інш. Многія з іх выконваліся самадзейнымі і прафесійнымі калектывамі рэспублікі і СССР.

Яшчэ студэнтам вучылішча і кансерваторыі Уладзімір Іосіфавіч працаваў з аматарскімі харавымі калектывамі. У 1963 г. за актыўную працу, высокае творчае майстэрства і стварэнне «Народнай харавой капэлы» на Мінскім трактарным заводзе ўзнагароджаны Ганаровай граматай Вярхоўнага Савета БССР. Сюды, у капэлу МТЗ, таксама яшчэ студэнтам у якасці хормайстра прыйшоў Міхаіл Паўлавіч Дрынеўскі, які пасля Уладзіміра Іосіфавіча на дзесяцігоддзе стаў мастацкім кіраўніком калектыву. Так адзін аматарскі калектыў стаў прафесійным трамплінам для двух выдатных дырыжораў.

У 1961–1966 гг. Уладзімір Іосіфавіч кіраваў Народнай харавой капэлай БДУ, у 1964–67 гг. – хорам хлопчыкаў ДК МТЗ. Увесь будынак звінеў ад дзіцячых галасоў, калі хлопчыкі сустракалі свайго любімага дырыжора.

Пасля заканчэння кансерваторыі ў 1964 г. Уладзімір Раговіч атрымаў накіраванне на працу ў Дзяржаўную акадэмічную харавую капэлу БССР на пасадзе дырыжора-хормайстра побач з Рыгорам Раманавічам Шырмам –такі гонар выпадаў нямногім. У двух дырыжораў – сталага і маладога – склаліся незвычайна цёплыя, шчырыя адносіны. Рыгор Раманавіч часта называў Уладзіміра «сынком».

Калі ў 1970 г. вырашалася, хто з трох прэтэндэнтаў заменіць Рыгора Раманавіча на яго пасадзе, Шырма даў Раговічу такую характарыстыку: «Малады, таленавіты, любіць папраўляць кампазітараў» (дасканалае веданне вакалу, гармоніі і тонкае адчуванне музыкі сапраўды дазвалялі Уладзіміру

Раговічу рабіць добрыя парады кампазітарам, і яны называлі Уладзіміра Іосіфавіча сааўтарам). Параўнаўшы характарыстыкі ўсіх кандыдатаў, кіраўніцтва прызначыла У. І. Раговіча мастацкім кіраўніком і галоўным дырыжорам Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы БССР імя Р. Р. Шырмы, якой ён і кіраваў да 1982 г. У сваёй творчай дзейнасці У. І. Раговіч працягваў традыцыі свайго настаўніка – Р. Р. Шырмы: аснову рэпертуару капэлы складалі беларускія народныя песні ў аранжыроўцы А. Багатырова, М. Гайваранскага, А. Грачанінава, А. Кошыца, М. Калесы, Я. Цікоцкага, Р. Пукста (у тым ліку «Пірапёлка», «Ой, загуду, загуду», «Гоман, гоман на вуліцы», «Нявестанька», «Зорка Венера»). Выконвала капэла і апрацоўкі беларускіх народных песень Уладзіміра Іосіфавіча: «Ой, сівы конь бяжыць», «Із далёкіх із краёў», «Мікіта», «Дробненькі дожджык», «А дзе ж тая крынічанька», «Ой, на Купалле, на Яна», «Камары гудуць».

Падчас працы ў капэле пад кіраўніцтвам У. І. Раговіча зраблены шэраг запісаў у фонд Усесаюзнага і Беларускага радыё, з Усесаюзнай фірмай «Мелодыя» было выпушчана 12 грампласцінак-гігантаў з запісамі твораў рускай і замежнай харавой класікі, савецкага харавога мастацтва, у тым ліку твораў беларускіх кампазітараў, беларускія народныя песні, песні народаў СССР і кантатна-аратарыяльныя творы розных эпох і стыляў. У 1977 г. на Усесаюзным конкурсе прафесійных харавых калектываў Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла БССР імя Р. Р. Шырмы ўпершыню заваявала званне лаўрэата і заняла другое месца. За сваю дзейнасць У. І. Раговіч быў узнагароджаны ордэнам «Знак Пашаны» (1976), Ганаровымі граматамі Прэзідыума Вярхоўнага Савета БССР, УССР і Літоўскай ССР. Але лепшай узнагародай для Маэстра была магчымасць ствараць і музыкай прыносіць радасць. З гастролямі капэла аб’ездзіла ўвесь Саюз, усюды маючы цёплы прыём і вялікі поспех.

Творчай энергіі і планаў было шмат. Уладзімір Іосіфавіч многа рабіў для капэлы ў цэлым і для кожнага спевака паасобку. Але партыйнае кіраўніцтва часам груба дыктавала сваю волю, з чым Раговіч як прафесіянал і сумленны чалавек не мог пагадзіцца. Ён падаў заяву аб звальненні. Было забаронена нават узгадваць прозвішча У. І. Раговіча пры трансляцыі запісаў капэлы на радыё.

У 1982–1987 гг. Уладзімір Іосіфавіч – старшы выкладчык і загадчык кафедры харавога дырыжыравання Мінскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя А. М. Горкага. Менавіта ў гэты час быў выдадзены першы зборнік У. І. Раговіча-збіральніка «Беларускія абрадавыя песні» (Мн., 1985. 112 с.), які ўключыў выбраныя, узорныя песні, запісаныя на працягу апошніх дваццаці пяці год. Кніга была падрыхтавана па плану навуковага супрацоўніцтва МДПІ імя А. М. Горкага і сектара беларускага фальклору і дыялекталогіі БДУ імя У. І. Леніна. А ў 1987–1988 гг. Уладзімір Іосіфавіч стаў навуковым супрацоўнікам Навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору і дыялекталогіі БДУ, дзе працягнуў сваю працу фальклярыста-этнамузыколага. Мнавіта працягнуў, бо ўжо да гэтага часу разам з іншымі супрацоўнікамі лабараторыі У. І. Раговіч рыхтаваў выданне першай кнігі з серыі «Беларускі фальклор у сучасных запісах» (1973) і «Палескага вяселля»

(1984). У гэтыя ж гады ішла натхнёная праца над «Вянком беларускіх народных песень» (Мн., 1988. 432 с.), у які ўвайшлі лепшыя ўзоры народнапесеннага мастацтва запісу У. І. Раговіча. У зборніку прадстаўлены амаль усе жанравыя, стылявыя і структурныя разнавіднасці традыцыйных і сучасных песень, што з'яўляюцца класічнай спадчынай беларусаў. За мастацкае афармленне, зробленае выдатным графікам Уладзімірам Вішнеўскім, кніга атрымала вышэйшыя ўзнагароды на некалькіх кніжных выстаўках.

(У. І. Раговіч у фальклорнай экспедыцыі)

Вынікам шматгадовай працы збіральніка-фалькларыста і харавога дырыжора, рэзультатам сістэмнага аналізу тысяч уласных ды іншых запісаў беларускіх народных песень, рускага і ўкраінскага песеннага фальклору стала стварэнне У. І. Раговічам сучаснай навукова-метадычнай канцэпцыі — унікальнай сістэмы натацыі народных песень на аснове **адзінства рытмікі верша і напеву**. Яна зыходзіць з непарыўнасці верша- і меластварэння ў народнай песні, з лінеарнасці развіцця напеву ў часавай прасторы і псіхафізіялагічных асаблівасцей чалавека падчас спеваў. Менавіта пачынаючы з «Вянка беларускіх народных песень» усе песні Уладзімір Іосіфавіч націруе згодна з прынцыпам адзінства рытмікі верша і напеву.

У. І. Раговіч прыйшоў да высновы, што для запісу народнай вакальнай музыкі нельга карыстацца еўрапейскай сістэмай натацыі кампазітарскай музыкі, дзе фіксацыя метра-рытмікі заснавана на чаргаванні моцных і слабых доляў. Народная песня валодае сваёй логікай развіцця, напружанняў і спадаў,

што і павінна быць адлюстравана пры запісы. Вынаходніцтва У. І. Раговічам тактаметрычнай сістэмы запісу народных песень на аснове адзінства рытмікі верша і напеву адкрывае новыя і вельмі цікавыя заканамернасці арганізацыі традыцыйнага беларускага народнага меласу, дазваляе ўбачыць цікавыя перспектывы развіцця айчыннай фалькларыстыкі.

Абапіраючыся на агульнапрынятую ў еўрапейскай музычнай сістэме тэрміналогію, збіральнік распрацаваў **музычную метранамічную тэрміналогію на беларускай мове**, якая была выкарыстана Уладзімірам Іосіфавічам ва ўсіх яго выданнях беларускага песеннага фальклору.

У 1988–1992 гг. У. І. Раговіч – выкладчык Пінскага педагагічнага вучылішча імя А. С. Пушкіна і кіраўнік Хору палескай песні. Падчас свайго жыцця ў Пінску Уладзімір Іосіфавіч асабліва актыўна стаў вывучаць песенную культуру Палесся, асаблівасці моўных і музычных дыялектаў кожнай мясцовасці. Па некалькі разоў прасіў спець адну песню, каб лепш зразумець працэсы песнятворчасці, адметнасці голасавядзення. Перапытваў у спевакоў, як правільна запісаць кожнае дыялектнае слова. Так пачалася праца над зборам, які праз дзесяцігоддзе ўбачыць свет пад назвай «Песенны фальклор Палесся». Хор палескай песні выступаў з цікавейшымі канцэртнымі праграмамі, складзенымі з мясцовага песеннага фальклору, сабранага У. І. Раговічам .

Тут, у Пінску, 2 чэрвеня 1991 г. адбылася прэм’ера Боскай Літургіі Святога Іаана Златавуста для салістаў і мяшанага хору, напісаная У. І. Раговічам і высока ацэненая Мітрапалітам Філарэтам.

У 1992–1998 гг. Уладзімір Іосіфавіч зноў вяртаецца на працу ў НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі БДУ. Збіральнік стаў укладальнікам музычных частак такіх зборнікаў:

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Брэсцкая вобласць / уклад. В. А. Захарава. Мн., 1973. 304 с.

2.Палескае вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захаравай. Мн., 1984. 303 с.

3. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры Гомельская вобласць / уклад. В. А. Захарава [і інш.]; уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. Мн., 1989. 384 с.

4. *Ліцвінка В. Д., Раманюк М. Ф., Раговіч У. І.* Песні і строі Піншчыны. Мн., 1994. 36 с.

5. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / уклад. В. Д. Ліцвінка; уклад. муз часткі Г. Р. Кутырова. Мн., 1995. 477 с.

Здабыткам шляху ў дзесяткі гадоў і тысячы кіламетраў стала калекцыя, што налічвае больш за тры тысячы беларускіх народных песень. Песні запісу Уладзіміра Іосіфавіча публікаваліся ў часопісе «Мастацтва Беларусі», газеце «Голас Радзімы».

Ён актыўна супрацоўнічаў з творчымі калектывамі – шчыра прапаноўваў ім песні свайго запісу. Ансамблі «Неруш», «Зорачка», «Ярыца», «Рунь» і інш. ужо некалькі дзесяцігоддзяў выконваюць іх. Заслужаны дзеяч мастацтваў М. В. Сірата зрабіў з запісаў У. І. Раговіча кампазіцыю «Кобрынскія велікодныя ігрышчы» для Дзяржаўнага акадэмічнага народнага хору імя Г. Цітовіча.

У 1998 г. У. І. Раговіч стварыў прафесійны мужчынскі вакальны актэт, з якім даў сотні канцэртаў. Чатыры лазерныя дыскі ўбачылі свет у Германіі. Значнае месца ў рэпертуары актэта займаюць беларускія, рускія, украінскія народныя песні, творы рускай культавай музыкі.

Больш за 200 аранжыровак і пералажэнняў народных і аўтарскіх твораў для аднароднага і мяшанага хароў зроблена Уладзімірам Іосіфавічам. 140 з іх – аранжыроўкі беларускіх народных песень, якія яшчэ чакаюць свайго часу быць данесенымі да акадэмічных і народных творчых калектываў.

Вынікам працяглай падрыхтоўчай працы стаў трохтомнік «Песенны фальклор Палесся», у якім кожная нота і кожнае слова запісаны з вуснаў носьбітаў песеннай традыцыі. Першы том трохтомніка – «Песні святочнага календара» (Мн., 2001. 527 с.) і другі – «Вяселле» (Мн., 2002. 592 с.) ужо шырока вядомыя. Трэці том «Лірычныя песні» яшчэ не выдадзены, і хочацца спадзявацца, што збор будзе выдадзены ў поўным аб'ёме. Цяжка знайсці роўны яму па грунтоўнасці, навуковасці, цікавасці.

Значнасць укладу У. І. Раговіча ў беларускую культуру падкрэслівалі знакамітыя дзеячы Беларусі ў сваіх рэцэнзіях на кнігі збіральніка. Вось што пісаў у адной з іх народны артыст Рэспублікі Беларусь М. П. Дрынеўскі: «У кнігі У. І. Раговіча ўключаны лепшыя выкрышталізаваныя часам і талентам узоры традыцыйнага палескага фальклору, што дазваляе весці размову аб іх як своеасаблівай анталогіі беларускай народнай песні...».

Спеўная зямля Палесся давала Уладзіміру Іосіфавічу сілы, разуменне, натхненне. У яго асобе якасці дырыжора–прафесіянала і народнага Музыкі выраслі з аднаго кораню – з беларускіх песень. Яны гучалі на вечарыне памяці У. І. Раговіча. Душа яго адляцела да Дзядоў 29 красавіка 2005 г., пахаваны У. І. Раговіча на радзіме – у Парычах.

Алена Боганева, Таццяна Валодзіна,
Тамара Варфаламеева, Вольга Лабачэўская

КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ АСНОВЫ КОМПЛЕКСНЫХ ФАЛЬКЛОРНА–ЭТНАГРАФІЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ ТРАДЫЦЫЙНЫХ ЛАКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР БЕЛАРУСІ

1. Культуралагічны аспект існавання лакальных культур

Канцэптуальныя падыходы да праблемы вывучэння традыцыйных лакальных культур у іх фальклорна-этнаграфічным аспекце павінны базіравацца на шырокім разуменні месца і значэння лакальных культур, лакальных традыцый у сучасных магістральных напрамках развіцця культуры, ролі лакальных супольнасцей у сацыякультурных працэсах.

1.1. Глабалізацыя і лакальныя культуры

Сучасная сітуацыя ў свеце характарызуецца як сацыякультурны зрух, які з'яўляецца вынікам працэсу глабалізацыі. У сферы культуры – гэта працэс, у хадзе якога ліквідуецца вызначальнае ўздзеянне геаграфіі на культурнае і сацыяльнае структураванне грамадства. Культуры ў глабалістычным грамадстве адаптуюцца да адзінай інфармацыйнай прасторы. Рэвалюцыя ў сферы інфарматыкі і камунікацыйных сродкаў стварае надзвычайныя магчымасці для кантакту розных культур, але ў спрошчанай, стэрэатыпізаванай форме. Актыўнасць уніфікуючых інфармацыйных працэсаў у сучасным свеце настолькі высокая, што падпарадкоўвае сабе нацыянальныя культуры. Культурная дыфузія, стыхійнае некрытычнае пераймание культурных і жыццёвых каштоўнасцей, трансліруемых мас-медыя, распаўсюджанне аднолькавых узораў транснацыянальнай маскультуры па ўсім свеце пагражаюць стратай нацыянальнай культурнай самабытнасці, татальнай уніфікацыяй паводзін, ацэнак, светаўспрымання, рэзкім зніжэннем маральных норм і крытэрыяў у параўнанні з традыцыйнымі, фарміраваннем (асабліва ў моладзі) прымітыўнай спажывецкай псіхалогіі.

У сувязі з гэтым асноўнай мэтай і адначасова вышэйшым дасягненнем этнічных супольнасцей у сучаснай цывілізацыі з'яўляецца захаванне традыцыйных духоўных каштоўнасцей, культурнай ідэнтычнасці і нацыянальнай своеасаблівасці шляхам вывучэння, асэнсавання, пераемнасці і папулярызацыі лакальных традыцыйных культур у складзе культур этнічных.

Праблема ідэнтычнасці індывідуума вырашаецца ў сферы лакальнай культуры, з традыцыямі і глыбіннымі сэнсамі якой ён сябе атаясамлівае. Лакальная культура «малой бацькаўшчыны» трансліруе сэнсы, нормы маральных імператываў, паводзін і узаемадачыненняў з прыродным асяроддзем, эстэтычныя крытэрыі, якія традыцыйна склаліся ў лакальнай супольнасці на падставе яе паўсядзённага, сакральнага і гістарычнага вопыту.

1.2. Культурная разнастайнасць

Культура складаецца з разнастайнасці культурных тыпаў і лакальных варыянтаў, якія сфарміраваліся ў канкрэтных прыродна-геаграфічных умовах пад уздзеяннем пэўных гістарычных і цывілізацыйных фактараў. Культурная варыятыўнасць – гэта норма і філасофія існавання і дзейнасці сучаснага полікультурнага грамадства.

2 лістапада 2001 г. на 31-й Генеральнай канферэнцыі ЮНЕСКА была прынята Усеагульная дэкларацыя аб культурнай разнастайнасці, што ўзвяла культурную разнастайнасць у ранг агульнай спадчыны чалавецтва, якая гэтак жа неабходная для яго выжывання, як і захаванне біяразнастайнасці ў жывой прыродзе. Дэкларацыя заклікае сусветную супольнасць ахоўваць культурную разнастайнасць ва ўмовах глабалізацыі.

2. Тэарэтыка-метадалагічныя падыходы да вывучэння лакальных культур

2.1. Паняцце «лакальная культура»

Лакальная культура – культура этнічнай лакальнай супольнасці, аб’яднанай адзінствам светапогляду і мовы, якая гістарычна сфарміравалася і існуе ў пэўнай геаграфічнай прасторы, уяўляе сабой сукупнасць самабытных мясцовых гісторыка-культурных традыцый, звычаяў і абрадаў, разнастайных праяў матэрыяльнай і духоўнай культуры.

Падставай існавання лакальнай культуры з’яўляецца наяўнасць лакальнай супольнасці, якая індэнтыфікуе сябе як супольнасць на падставе пачуцця лакальнага адзінства, лакальнай ідэнтычнасці і самасвядомасці, усведамляе адметнасці ўласнай лакальнай гісторыі, культуры і выяўляе іх праз мясцовы фальклор, наратывы і іншыя формы мастацкага ўвасаблення.

2.2. Даследаванне лакальных культур. Пастаноўка праблемы

Даследаванне, вывучэнне і фіксацыя жывой аўтэнтычнай традыцыі, у якой выяўляецца лакальная культура, з’яўляецца натуральнай перадумовай паспяховасці ўсіх стратэгічных напрамкаў адносна яе аховы, пераемнасці, папулярызацыі. Аднак, нягледзячы на ўнікальную захаванасць і распаўсюджанасць на Беларусі шматлікіх варыянтаў лакальных культур, іх *сістэматычнае і мэтанакіраванае* вывучэнне да сённяшняга дня яшчэ не пачыналася.

Між тым навука мае пэўны тэарэтычны грунт, які можа стаць асновай паглыбленага вывучэння лакальных культур. Як вядома, традыцыйная культура ўяўляе сабой кантынуум, які складаецца з сукупнасці лакальных і рэгіянальных культурных комплексаў, або, іншымі словамі, – культурных дыялектаў. Ва ўсходнеславянскіх краінах нават на сучасным этапе магчыма казаць пра існаванне шматлікіх лакальных традыцыйных культур у складзе культур этнічных (нацыянальных). «Фальклорная традыцыйная культура ў сваім канкрэтным напаўненні заўсёды рэгіянальная і лакальная. Яе натуральнае, нармальнае бытаванне, знітаванае з жыццём пэўнага, абмежаванага тымі ці іншымі рамкамі калектыву, уключана ў яго дзейнасць, неабходнае яму і рэгулюецца характэрнымі для яго сацыяльна-бытавымі нормамі» [2].

Адначасова парадаксальна і заканамерна, што усходнеславянскімі гуманітарнымі навукамі – этналогіяй, этнамузыкалогіяй, фалькларыстыкай, а таксама сумежнымі дысцыплінамі, такімі як этналінгвістыка, лінгвакультуралогія і інш., – канцэпцыя лакальных культур стала распрацоўвацца і асэнсоўвацца толькі ў канцы XX ст., калі аўтэнтычныя сельскія лакальныя культуры ва ўсходнеславянскіх краінах апынуліся на мяжы знікнення ў выніку цывілізацыйных нівеліруючых працэсаў. У сувязі з наступленнем глабалістычнага інфармацыйнага грамадства, рэзкім звужэннем у свеце прасторы традыцыйных культур надзённымі задачамі для сучаснай беларускай фалькларыстыкі і этналогіі з’яўляюцца: у плане даследча-палявой работы – «інвентарызацыя» жывых лакальных культур, іх комплекснае вывучэнне, фіксацыя, вылучэнне і вызначэнне гамагенных арэалаў і ўзаемапераходных зон; у тэарэтыка-метадалагічным плане – стварэнне тэорыі лакальнай (рэгіянальнай) культуры, аналіз сістэмных узаемасувязей і ўзаемадачыненняў паміж праявамі лакальных традыцый, асэнсаванне

заканамернасцей фарміравання на тэрыторыі Беларусі тых ці іншых лакальных і рэгіянальных культурных утварэнняў, у межах якіх функцыяніруе пэўны тып мастацкай традыцыйнай культуры; вывучэнне феномена лакальнага культурнага ўтварэння ў якасці навуковай праблемы, разгляд генезісу, структуры, функцыяніравання, логікі развіцця лакальнай (рэгіянальнай) культуры, якія і даюць уяўленне пра заканамернасці існавання дадзенага феномена ўнутры этнічнай культуры ў цэлым.

2.3. Тэарэтыка-метадалагічныя перадумовы вывучэння лакальных культур

Заснавальнікамі канцэпцыі вывучэння і вылучэння лакальных культур можна лічыць М. І. Талстога, які ўзначальваў Маскоўскую этналінгвістычную школу [4], Б. М. Пуцілава – аднаго з самых аўтарытэтных расійскіх культуролагаў і фалькларыстаў XX ст.

Аснову тэорыі М. І. Талстога складае пастулат аб ізаморфнасці культуры і мовы ў функцыянальным і ўнутрыіерархічным (сістэмна-стратыграфічным) планах, прымяняльнасці ў вывучэнні культурных аб’ектаў прынцыпаў і метадаў сучаснай лінгвістыцы. Абапіраючыся на працы па тэме «мова і культура», што распрацоўвалася яшчэ з пачатку XIX ст. братамі Грым і іх расійскімі паслядоўнікамі Ф. І. Буслаевым, А. М. Афанасьевым, часткова А. А. Патабнёй, даследчыкамі школы Сэпіра–Уорфа 30 – 40-х гг. XX ст., М. І. Талстой прапаноўвае мадэль «культуралагічнай лесвіцы», якая і сёння з’яўляецца метадалагічнай асновай даследавання лакальных культур.

Падобна на тое, як мы адрозніваем літаратурную мову і дыялекты, вылучаючы пры гэтым і прастамоўе, а ў некаторых выпадках яшчэ і арго як моцна рэдукаваную моўную падсістэму, у кожнай славянскай культуры можна выявіць падобныя чатыры віды: культуру адукаванага слоя, «кніжную», або элітарную; культуру народную, сялянскую; культуру прамежкавую, што адпавядае прастамоўю, якую яшчэ называюць «культурай для народа», або «трэцяй культурай» (усе формы так званага «кітча», маскультуры); і традыцыйна-прафесійную субкультуру (пастухоўскую, пчалярскую, знахарскую і інш.) – фрагментарную і несамастойную, як і арго.

Калі размеркаваць моўныя і культурныя страты адпаведным чынам, атрымліваюцца два ўзаемаадпаведныя рады: літаратурная мова – элітарная культура, дыялекты – народная культура, прастамоўе – «трэцяя культура», арго – традыцыйна-прафесійная культура.

У галіне культуры чатыры пары прапанаваных прыкмет выяўляюць наступнае становішча: прыкмета нармiраванасці на «лесвіцы» стратаў дэманструе пераход ад нормы ў вышэйшым страце да адсутнасці нормы або да мноства «лакальных норм» у ніжэйшых стратах.

Гэтая «культуралагічная лесвіца» можа мець і большую колькасць прыступак. Так, пры пад’ёме «знізу ўверх» выяўляецца наступная паслядоўнасць: ідыялект (сукупнасць фармальных і стылістычных асаблівасцей, уласцівых маўленню асобных носьбітаў (знахараў, казачнікаў і інш.) мовы), мікрадыялект (культура аднаго сяла, невялікага соцыума), дыялект

(адпаведны гаворцы), народная культура ў цэлым (якая адпавядае дыялектнаму кантынууму ўсёй мовы), «кніжная» (або элітарная) культура (адпаведная нацыянальнай літаратурнай мове), культурная сям'я (адпавядае моўнай сям'і).

Б. М. Пуцілаў прапаноўвае тэорыю рэгіянальнасці і лакальнасці як спосабу існавання фальклорнай традыцыі. Фальклорная культура аб'ектыўна выступае як агульнанародная пастолькі, паколькі яе змест і яе мова, склад, прынцыпы функцыяніравання характарызуюцца наяўнасцю універсалій, агульных для рэгіёнаў, зон, канкрэтных локусаў. Крытэрый агульнараспаўсюджанасці пры гэтым не абавязковы. Менавіта на узроўні універсалій, з аднаго боку, і адносін паміж традыцыямі – з іншага, фальклорная культура можа разглядацца як выразнік гістарычна ўстойлівых асаблівасцей этнасу, агульных рыс яго жыцця, гісторыі, быту, менталітэту. Пры такім разуменні лакальныя (рэгіянальныя) з'явы фальклору справядліва разглядаць як канкрэтныя ўвасабленні і варыяцыі агульнанароднага, але з абавязковай агаворкай: цэлае, агульнанароднае існуе не як крыніца, а як абагульненне варыяцый, у выніку – як нейкая абстракцыя; у рэальнасці ж лакальная (рэгіянальныя) традыцыі вар'іруюць у дачыненнях адна да адной. Няма падстаў тлумачыць лакальнае/рэгіянальнае як вынік расшчаплення першапачатковага цэлага. Лакальныя (рэгіянальныя) традыцыі не зводзяцца да адзінай, «цэнтральнай», «першапачатковай», усе яны звязаны з іншымі аналагічнымі традыцямі і кожная ўтварае пэўную спецыфічную самастойнасць.

Б. М. Пуцілаў узнімае вельмі важнае і метадалагічна складанае пытанне аб суадносінах рэгіянальнага і лакальнага з агульнанародным, агульнаэтнічным. Адказваючы на яго, нельга звяртацца да аналогій з такімі сферамі культуры, як мова, літаратура, прафесійнае мастацтва. У названых сферах прывычнае супрацьпастаўленне цэнтру – перыферыі, сталіцы – правінцыі, агульнанацыянальнаму – абласнога, якое непазбежна ўносіць ацэначны момант, уяўленне пра першынство і другаснасць. У сферы фальклору няма цэнтраў ці сталіц у тым сэнсе, як няма перыферыі і правінцыі. Жыццё фальклору працякае ў «сваім» асяроддзі, і над гэтым жывым фальклорам – у якой бы глыбіні этнічнай тэрыторыі ён ні знаходзіўся – нічога не ўзвышаецца, яму нічога больш значнага, «зборнага» не процістаіць. Адносіны паміж рознымі мясцовымі традыцыямі – гэта адносіны роўных, незалежных, непадпарадкаваных.

Міждысцыплінарна распрацоўваюць метадалагічныя пытанні комплекснага даследавання лакальных культур праз канцэпцыю культурнага ландшафту маскоўскія даследчыкі А. А. Іванова і У. М. Калуцкаў [* 1]. Пад культурным ландшафтам разумеецца культура супольнасці людзей, што сфарміравалася як вынік яе жыццядзейнасці ў пэўных прыродных умовах, узятая ў яе цэласнасці (або прыродна-культурны асяродак развіцця супольнасці людзей).

Асноўнымі кампанентамі культурнага ландшафту з'яўляюцца: прыродны ландшафт як яго матэрыяльная аснова; супольнасць людзей, узятая ў яе этналагічным, сацыяльна-сямейным, канфесійным і іншых аспектах; гаспадарчая дзейнасць як фактар яго ўзнаўлення і змянення; паселішча як спосаб яго прасторавай арганізацыі або самаарганізацыі ў

прыродным ландшафце; моўная сістэма; духоўная культура (у тым ліку віды і жанры фальклору). Пры гэтым супольнасць людзей, з аднаго боку, уяўляе сабой раўнапраўны кампанент культурнага ландшафту ў шэрагу іншых, з другога боку, адыгрывае ў ім ролю сістэмастваральнага пачатку. Гэта азначае, што пры апісанні і вывучэнні культурнага ландшафту важна ўлічваць не толькі і не столькі знешні (даследчы), колькі ўнутраны (выканаўчы) пункт гледжання на яго.

Усе пералічаныя складнікі культурнага ландшафту павінны вывучацца не монадысцыплінарна, а комплексна, пры спалучэнні шэрага навуковых дысцыплін, якія звяртаюцца да вывучэння асобных кампанентаў культурнага ландшафту.

2.4. Лакальнае (рэгіянальнае): тыпалагічнае і спецыфічнае

Лакальная (рэгіянальная) культура – варыянт агульнанацыянальнай (агульнаэтнічнай) культуры і адначасова самастойная з'ява, якая валодае ўласнымі заканамернасцямі развіцця і логікай гістарычнага існавання. Яе адрознівае наяўнасць свайго набору функцый, які прадуцыруе спецыфічную сістэму сацыяльных сувязей. У аснове асэнсавання лакальнай (рэгіянальнай) культуры ляжыць уяўленне пра культуру як адзінства свету чалавека і свету соцыума, па сутнасці, апрадмечанага гістарычнага вопыту чалавецтва. Рэгіянальная (лакальная) культура як форма існавання агульнанацыянальнай культуры існуе ў пэўных гісторыка-геаграфічных каардынатах, а таксама ўяўляе форму асваення свету, рэпрэзентуе рэгіянальную самасвядомасць.

Вылучэнне гісторыка-культурных рэгёнаў як даволі буйных утварэнняў адбываецца на падставе розных крытэрыяў гістарычнага, этнічнага, сацыяльна-эканамічнага, культурна-бытавога парадку. Часцей фалькларыстам даводзіцца зыходзіць з ужо прынятых у межах іншых навук меркаванняў. Звычайна пагаджаюцца з ужо зацверджаным у гісторыі ці этнаграфіі падзелам этнічнай тэрыторыі на гісторыка-этнаграфічныя зоны. Безумоўна, у такім падыходзе ёсць доля ісціны, бо фальклорная культура – частка агульнаэтнічнай, аднак пытанні аб супадзенні фальклорных і этнаграфічных зон пакуль не ўздымаліся.

Разам з вырашэннем канкрэтнай задачы выяўлення межаў пэўнай традыцыі як цэлага і арэалаў асобных яе элементаў такі падыход, які ўлічвае статыстычную і тыпалагічную характарыстыкі фактаў народнай традыцыйнай культуры, дае магчымасць назіраць суадносіны агульнага і асаблівага ў маштабах шырокіх этнакультурных утварэнняў (крытэрыі ўласна мясцовыя, рэгіянальныя, этнічныя) і меркаваць пра працэсы іх фарміравання, а таксама пра дынаміку важнейшых кампанентаў сэнсу, форм і мовы традыцыйнай культуры [1, *365*].

Паняцце лакальнасці (рэгіянальнасці) натуральна звязваецца з наяўнасцю той ці іншай спецыфікі. Каб па-сапраўднаму ахарактарызаваць спецыфіку той ці іншай зоны, рэгіёна, патрабуюцца па меншай меры дзве ўмовы: магчыма больш поўныя веды пра яе ў сінхронным зрэзе і ўяўленні пра гістарычныя зрухі, а таксама магчымасць супаставіць з дастаткова рэпрэзентатыўнымі матэрыяламі па іншых зонах і рэгіёнах. Абумоўленасць, напрыклад,

фальклорнай культуры, яе сэнсу, структуры, функцый, рэгіянальнымі і лакальнымі фактарамі сацыяэтнічнага парадку несумненная. Але пры гэтым неабходна ўлічваць і спецыфіку фальклорнай культуры як феномена: яна жыццяздольная толькі як складаная частка ўсёй традыцыйнай этнічнай культуры і сама ўздзейнічае на яе. Разам з тым у дадзеным выпадку актуалізуецца і пытанне прычын гэтай спецыфікі. Часцей за ўсё яе імкнуцца вытлумачыць пазафальклорнымі прычынамі, што заканамерна выводзіць на неабходнасць *комплекснага* даследавання.

2.5. Метадалагічныя прынцыпы комплексных даследаванняў лакальных культур

Традыцыйная культура — шматпланавая і поліфункцыянальная з’ява, якая патрабуе комплекснага аналізу сваіх складнікаў. Без гэтага немагчыма зразумець іерархічную сістэму ўзаемазалежнасцей рознакодавых фальклорных тэкстаў і культурных элементаў. Сутнасць комплекснага метаду разумеецца па-рознаму:

1) як аўтаномнае злучэнне навук пры апісанні канкрэтнай культурнай традыцыі;

2) полідысцыплінарнае паралельнае і адначасовае вывучэнне (збіранне, сістэматызацыя) прадстаўнікамі розных навук адной з’явы традыцыйнай культуры;

3) міждысцыплінарнае вывучэнне, якое даследуе традыцыйную культуру шляхам аб’яднання розных навук на падставе паможных інтарэсаў: прынцып метадалагічнага сінтэзу закладваецца ўжо на стадыі распрацоўкі навукова-даследчых збіральніцкіх праграм і палявой фіксацыі матэрыялу (як, напрыклад, у этналінгвістаў Маскоўскай школы);

4) вывучэнне культурнага ландшафту праз праблемнае камплексіраванне.

Ва ўсіх выпадках асаблівая ўвага надаецца прыродна-культурным кантэкстуальным сувязям аб’ектаў і структурна-функцыянальным адносінам паміж імі.

Найбольш адпаведным метадам вывучэння лакальных культур з’яўляецца даследаванне культурнага ландшафту ў сістэмным і функцыянальным адзінстве мовы, фальклору, веравызнанняў, вераванняў, прыродных, гаспадарчых і этнасацыяльных кампанентаў, калі не разглядаецца ізалявана фальклор, ці дыялект, ці абрады, ці матэрыяльная культура, але лакальная культурная традыцыя як цэласнае ўтварэнне, якое змяшчае ў сябе і фальклор, і мову, і матэрыяльную культуру. У ідэале перадумовай комплекснага даследавання лакальнай фальклорнай традыцыі маглі б стаць улік і асэнсаванне наступных яе складнікаў: прыроднага ландшафту (прыроднага асяроддзя) і сакральнай геаграфіі локусу; гісторыка-дэмаграфічнай сітуацыі; супольнасці мясцовых жыхароў у яе этналагічным, сацыяльна-сямейным, канфесійным, рытуальна-звычаёвым і іншых аспектах; дыялектных асаблівасцей мясцовай гаворкі; матэрыяльнай і духоўнай гісторыка-культурнай спадчыны, светапогляду і вераванняў, мясцовых тапанімікі і анамастыкі і інш.. Кожная самастойная

культурная традыцыя вызначаецца, такім чынам, шматэлементнасцю структуры, суаднесенасцю з абставінамі ўзнікнення і эвалюцыі.

Адным з неабходных метадалагічных пастулатаў комплекснага даследавання лакальнай фальклорнай традыцыі з'яўляецца прызнанне яе *сістэмнасці.* Прычым гэтая сістэмнасць праяўляецца на ўсіх узроўнях традыцыі, таму прынцыпова важным становіцца метад паслядоўнага тыпалагічнага аналізу ўсіх складнікаў, якія ўтвараюць культурны комплекс лакальнай традыцыі з меркаваным на гэтай аснове сінтэзам новых ведаў.

Сістэмнасць і міждысцыплінарнасць падыходаў вымагаюць адпаведнага правядзення палявых работ па вывучэнню лакальных тэрыторый. Пры гэтым ужо само палявое даследаванне павінна праводзіцца па прынцыпова новых праграмах-апытальніках, з выкарыстаннем новых электронных тэхналогій у апрацоўцы атрыманага матэрыялу.

Прызнанне неабходнасці і актуальнасці комплекснага даследавання разам з тым вымагае сур'ёзнага навуковага забеспячэння і навуковай асцярожнасці. Неабачлівыя «ўвязкі навук», неабгрунтаваныя рэканструкцыі «архаічных пластоў» могуць падштурхнуць да неадпаведных высноў. Сінтэз навук – даволі складаная з'ява, і механічнае супастаўленне, напрыклад, фальклорнага факта з асаблівасцямі матэрыяльнай культуры або моўным дыялектам не заўсёды прыводзіць да адэкватных заключэнняў.

Безумоўна, цікава было б знайсці адпаведнікі паміж арэаламі фальклорнымі і, прыкладам, арэаламі распаўсюджання той ці іншай з'явы матэрыяльнага побыту або межамі царкоўных прыходаў, аднак не менш важна спрабаваць вызначыць заканамернасці, якія прыводзяць да супадзенняў або несупадзенняў. Як правіла, супадзенні падмацоўваюць ужо вядомае, а несупадзенні падштурхоўваюць да пошукаў. Атрыманая карэляцыя фальклорнага і нефальклорнага фактаў не завяршае, а толькі распачынае даследаванне. Яна яшчэ не раскрывае існасці сувязей, на якія паказала. Аналіз іх вельмі складаны: залежнасці не аднalінейныя, прыкметы поліфункцыянальныя, іерархія залежнасцей мае шмат узроўняў.

Ізаморфнасць пучкоў ізаглос і ізапрагмаў (ліній, якія вылучаюць арэалы аднолькавых прадметаў матэрыяльнай культуры), ізадоксаў, а таксама ізамелаў і ізарытмаў (ліній, якія вылучаюць арэалы аднолькавых з'яў нематэрыяльнай культуры) павялічвае значэнне і першых, і другіх, і трэціх як у аспекце даследавання сучаснага лінгвістычнага, этнамузычнага і этнаграфічнага падзелу этнічных тэрыторый, так і ў аспекце іх гістарычнага (праславянскага, індаеўрапейскага і інш.) стану. У апошнім выпадку часта выяўляецца цесная сувязь з гістарычнай дысцыплінай – археалогіяй [* 2].

2.6. Картаграфаванне як інструмент комплекснага вывучэння лакальнай культуры

Картаграфічныя метады даследавання ў гуманітарных навуках у апошнія дзесяцігоддзі набываюць усё большае значэнне. Картаграфаванне не проста паляпшае нагляднасць тых ці іншых фактаў, гэта спосаб іх сістэматызацыі і супастаўлення; яно ставіць перад даследчыкам задачы, якія цяжка вырашаць

іншымі спосабамі. Карты адлюстроўваюць рэчаіснасць на пэўным этапе гістарычнага развіцця, дазваляюць дэталёва і канкрэтна агледзець вялікую тэрыторыю і вялікую колькасць фактаў. Будучы сінхроннымі па сэнсе, яны дапамагаюць вызначыць заканамернасці, якія ўзыходзяць да мінулых эпох, бо любая рэчаіснасць гетэрагенная і ўтрымлівае элементы розных гістарычных зрэзаў. У гэтым важнае значэнне арэальных даследаванняў: іх методыка ўлучаецца ў даследаванне генэзісу тых ці іншых культурных з'яў.

Картаграфаванне сінхронных этнакультурных і моўных комплексаў і супастаўленне іх арэалаў ёсць адной з разнавіднасцей сучасных сістэмных метадаў. Яны імкнуцца да выяўлення характару ўзаемаадносін паміж асобнымі элементамі, што ўваходзяць у дадзены комплекс, і асаблівасцей функцыяніравання комплексу як цэласнай сістэмы, а не механічнай сумы яе элементаў.

Картаграфаванне, калі яно вырашае не толькі ілюстрацыйныя задачы, прадугледжвае не асобныя карты, а серыю супастаўляльных, якія ахопліваюць тую ці іншую сферу даследаванняў. Карты, складзеныя па матэрыялах, якія адносяцца да розных храналагічных зрэзаў, даюць уяўленне пра змяненне арэалаў у часе. Менавіта таму картаграфаванне становіцца дзейсным інструментам гістарычнага вывучэння лакальнай традыцыйнай культуры і мовы.

Фалькларыстычнае картаграфаванне мусіць імкнуцца да таго, каб пераўтварыць карту з ілюстрацыі да геаграфічных звестак, якія паведамляюцца ў тэксце, у метад даследавання, які вылучаўся б эўрыстычнымі вартасцямі. Такі метад дазволіў бы выявіць факты і суадносіны, якія знаходзіліся па-за ўвагай, бо не былі візуалізаванымі. Картаграфаванне не толькі выяўляе ці ўдакладняе арэалы асобных элементаў ці комплексаў традыцыйнай культуры (па магчымасці ў іх гістарычнай дынаміцы), але таксама лумачыць іх праз прызму этнічнай гісторыі дадзенага рэгіёна.

2.7. Вопыт картаграфання элементаў і комплексаў беларускай традыцыйнай культуры

Наяўны вопыт картаграфавання элементаў і комплексаў матэрыяльнай культуры, гэтаксама як і вопыт картаграфавання дыялектаў паказвае, што вызначэнне мяжы арэалаў з'яў рознага парадку і ўзроўню даволі складанае і падчас нечаканае. Часта яны не супадаюць нават з этнічнымі межамі [* 3].

Прадстаўнікамі розных народазнаўчых дысцыплін ужо неаднаразова ставілася пытанне пра тыпы, формы і заканамернасці суадносін моўных межаў і арэалаў асобных элементаў і комплексаў традыцыйнай культуры ў розных сацыяльна-эканамічных і этнакультурных сітуацыях. Фальклор у гэтым сэнсе займае як бы прамежкавае становішча паміж матэрыяльнай культурай і мовай, бо з'яўляецца сукупнасцю спецыфічных форм духоўнай культуры, якія звязаны з мовай і функцыяніруюць у бытавой сферы.

Можна чакаць, што пры картаграфаванні абрадавых і фальклорных элементаў у яшчэ большай ступені, чым пры картаграфаванні матэрыяльнай культуры, выявіцца, што рэзкія і выразныя межы распаўсюджання асобных

з’яў зменяцца пераходнымі зонамі і так званымі зонамі вібрацыі, якія адлюструюць рэальную складанасць сувязей і ўзаемаадносін паміж рознымі групамі насельніцтва.

Па-ранейшаму востра стаіць пытанне ўпарадкавання тэрміналагічнага і метадалагічнага інструментарыя картаграфавання, менавіта вызначэнне адзінкі картаграфавання, устанаўленне сеткі [* 4]. У працэсе вылучэння мінімальнай адзінкі для картаграфавання з неабходнасцю будзе створаны рэестр рэлевантных для дадзенай традыцыі адзінак рознай прыроды: светапогляднай, сюжэтна-тэматычнай, вобразнай, паэтычна- і музычна-стылявой і інш. Разам з тым пэўны плён можа прынесці побач з асноўнымі элементамі народнай культуры картаграфаванне другасных і нават зусім нязначных элементаў.

Славянская фалькларыстыка на дадзеным этапе мае вопыт картаграфавання вяселля. Менавіта вясельны абрад дазваляе супаставіць тры (і нават чатыры) рады з’яў, розных па сваёй прыродзе, але функцыянальна аб’яднаных у адзінай структуры абраду: элементаў матэрыяльнай культуры (вясельны строй, рытуальныя стравы, атрыбуты ўдзельнікаў), абрадавых дзеянняў (або рытуальных паводзін), абрадавага фальклору, г. зн. моўных паводзін у іх слоўным і музычным выражэнні. Складанасць праблемы заключаецца ў тым, што кожны з гэтых радоў мае свае заканамернасці — генетычныя, дынамічныя, функцыянальныя, свае тэмы, сваю меру адкрытасці для пранікнення іншаэтнічных элементаў. Само вяселле ўяўляе сабой складаную сістэму магічных, дэманстрацыйных, сімвалічных, гульнёвых і іншых сродкаў і спосабаў (форм).

Пры картаграфаванні павінны супрацьпастаўляцца ізафункцыянальныя, г. зн. узаемазамяняльныя (якія маюць роўнае або амаль роўнае прызначэнне) з’явы ці формы. Відавочна і тое, што давядзецца сутыкнуцца з цэлым шэрагам цяжкасцей і перш за ўсё з поліфункцыянальнасцю асобных абрадавых дзеянняў. Прыкладам, абрадавае вымятанне хаты маладой пасля першай шлюбнай ночы мела і магічны, і дэманстрацыйны, і гульнёвы характар. Відавочна, няма як наносіць на адну карту, скажам, «калупанне нявестай печкі» і «скаканне ў панёву», бо першае дзеянне пазначала згоду маладой на шлюб, а другое – пераход у іншую полаўзроставую групу.

Такім чынам, папярэдняя ацэнка з’яў з мэтай адбору іх для картаграфавання мусіць адбывацца не на абстрактных уяўленнях пра іх важнасць або другаснасць у сінхроннай структуры абраду, а на назіраннях над іх вар’іраваннем у розных раёнах рассялення. Загадзя можна пазначыць і тое, што картаграфаваць не варта тыя элементы, якія імправізуюцца ў хадзе выканання рытуалу і з’яўляюцца больш ці менш выпадковымі.

Але не ўсе моманты абраду безумоўна раўнацэнныя. Кожны абрад складаецца з пэўнага мінімуму абсалютна абавязковых абрадавых дзеянняў, без якіх ён не ўсведамляецца як дзейсны («абрадавы мінімум»). Адначасова пэўныя дзеянні могуць разгортвацца, ускладняцца або дапаўняцца. Так, вяселле можа ў адной і той жа мясцовасці доўжыцца два-тры дні ці цэлы тыдзень.

Відавочна тое, што «асноўныя» дзеянні, элементы абрадавага мінімуму, не павінны супрацьпастаўляцца дапаўняльным, наносіцца разам з імі на адну карту. У сваю чаргу такія асноўныя дзеянні могуць быць вылучаны ў значнай ступені праз параўнальнае вывучэнне.

У беларускай фалькларыстыцы метад картаграфавання быў скарыстаны В. М. Шарай пры вызначэнні арэала абраду «Куст». Даследчыца адзначыла цэнтр і перыферыю абраду, яна правяла аналіз інварыянтнай схемы. Аналіз комплексу складаючых (абрадавай тэрміналогіі, тэмпаральных, лакатыўных, мадальных даных, вербальнага і рытуальнага кампанентаў і інш.) з разнастайнасцю іх канкрэтных форм праяўлення ў межах арэала дазваляе вылучыць архаічнае ядро і навацыі, наблізіцца да зыходных форм абраду, выявіць больш стабільныя адзінкі і тыя, што вар'іруюць [7, *308–309*]. Арэальныя характарыстыкі абраду «Провадаў русалкі» былі выказаныя У. М. Сівіцкім [3, *333–380*].

Такім чынам, картаграфаванне як навукова-даследчы метад можа быць накіраваны на часава-прасторавую сістэматызацыю з'яў народнай культуры. Аб'ектам картаграфавання можа быць і абрадавая тэрміналогія, рытуальны прадмет, абрадавы акт або яго элемент, павер'е, міфалагічны матыў, які знаходзіцца ў аснове фарміравання прадметна-асобаснага складу абраду і яго тэрміналогіі.

Вопыт беларускай дыялекталогіі для спецыялістаў, якія вывучаюць традыцыйную народную культуру, мог бы быць цікавым і карысным як з пункту гледжання супадзення або разыходжання моўных дыялектаў з этнакультурнымі, так і для выпрацоўкі ўласных методык. Напрыклад, магло б быць пастаўлена пытанне пра карэляцыю зон гаворак і зон пашырэння таго ці іншага абраду, сюжэта, мелодыі, танца, арнаменту і інш.

Арэальныя даследаванні беларускай духоўнай культуры ўзбагацілі моваведы і перадусім этналінгвісты. Этналінгвістычнае даследаванне, якое прадугледжвае апісанне двайнога адлюстравання (фрагмента рэчаіснасці ў свядомасці носьбіта культуры і фрагмента свядомасці ў мове), накіравана, з аднаго боку, на вызначэнне спецыфікі нацыянальна абумоўленага ўспрымання рэчаіснасці ў свядомасці прадстаўніка этнасу, а з іншага – на выяўленне асаблівасцей моўнай трансляцыі інфармацыі пра дадзены фрагмент рэчаіснасці.

Ужо можна казаць, што мы маем вопыт арэальных даследаванняў і картаграфавання. Аднак няма ніводнай абагульняючай працы, дзе хаця б некалькі карт былі аб'яднаны і пракаменціраваны ў плане супадзення (несупадзення) вылучаных арэалаў адносна комплексу ідэй. Прыкладам, калі мы маем некалькі карт па асобных элементах таго ці іншага святочнага комплексу, можна было б паспрабаваць параўнаць іх з картай распаўсюджанасці таго ці іншага павер'я, фальклорнага сюжэта і г. д.

У этнаграфічнай навуцы трывала замацаваны падзел Беларусі на шэсць асноўных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў: Падзвінне, Падняпроўе, Цэнтральная Беларусь, Панямонне, Усходняе і Заходняе Палессе. У дадзеным выпадку асабліва цікавымі будуць спробы арэальнага даследавання фальклорна-этнаграфічных комплексаў, прыкладам вяселля. Такое даследаванне было праведзена І. С. Чарнякевіч [6]. Прадметам была абрана

лакальна-тыпалагічная разнастайнасць вясельнай абраднасці на Беларускім Палессі. На гэтай тэрыторыі прасочваюцца два комплексы вясельнай абраднасці: заходне– і ўсходнепалескі. Вызначэнне іх базіруецца на прынцыпах арэальнага даследавання з'яў духоўнай культуры, галоўны з якіх – разгляд і параўнальны аналіз ізафункцыянальных элементаў. Кожны з вылучаных комплексаў характарызуецца адметнымі кампанентамі, якія выконваюць асноўныя функцыі рытуала.

У апошнія дзесяцігоддзі як навука, што шырока выкарыстоўвае метады картаграфіі і арэалогіі, заявіла аб сабе беларуская этнамузыкалогія. І ўжо можна адзначыць некаторыя заканамернасці агульнага характару: так, параўнанне арэалаў, выяўленых, напрыклад, на матэрыяле мелодыкі абрадаў жыццёвага цыкла беларусаў, з арэаламі моўных дыялектаў дэманструюць блізкасць іх канфігурацыі. У абодвух выпадках у буйным плане проціпастаўляюцца паўночна-усходняя і паўднёва-заходняя тэрыторыі і канстатуецца наяўнасць пераходнай зоны. Многія ізалініі пры гэтым у абодвух выпадках ідуць ў кірунку з паўночнага захаду на паўднёвы ўсход. Другая заканамернасць выяўляецца ў святле дадзеных аб рассяленні ўсходнеславянскіх плямёнаў – віцебска-смаленскіх і полацкіх крывічоў, радзімічаў і дрыгавічоў. Як паказвае даследаванне, шэраг музычных прыкмет акрэслівае менавіта гэтыя тэрыторыі.

2.8. Атлас як адна з форм рэалізацыі комплекснага даследавання

Фальклорна-этнаграфічны атлас па сэнсу, прынцыпах арганізацыі, мэтах і задачах мог бы выступіць як сістэматызаванае па дакументальных крыніцах, абагуленае на ўзроўні тыпалагічна значымых прыкмет апісанне з'яў традыцыйнай народнай культуры, якая адносіцца да самастойных гісторыка- ці этнакультурных комплексаў у суаднясенні з іх тэрытарыяльным размеркаваннем. У атласе дэталёва і паслядоўна раскрываюцца ўсе сэнсавыя элементы фальклорна-матэрыяльнай і духоўнай культуры, якія маюць тыпалагічнае значэнне, устойліва ўзнаўляюцца ў своеасаблівай, характэрнай для кожнай традыцыі форме.

Стварэнне атласаў – важнейшы этап комплексных арэальных даследаванняў, мэтай якіх выступае не толькі сінхронная, але і гістарычная інтэрпрэтацыя арэалаў. Арэалагічнае прадстаўленне аказваецца зручным і эканомным спосабам упарадкавання (сістэматызацыі) шырокіх пластоў эмпірычнага матэрыялу для наступнага тыпалагічнага або гістарычнага аналізу, у тым ліку і рэканструкцыі старажытных станаў. Менавіта яно прызнаецца найбольш універсальным спосабам каардынацыі вынікаў пры комплексным вывучэнні старажытнай славянскай культуры, этнакультурнай гісторыі і этнагенезу асобных славянскіх народаў і славян у цэлым. М. І. Талстой у артыкуле «Пра магчымасці картаграфавання фальклору» выкладае ідэю стварэння Палескага этналінгвістычнага атласа [5, *431*].

Узорам комплекснага падыходу ў даследаванні традыцыйнай этнічнай культуры можна лічыць «Этнаграфічны атлас Славакіі» [8]. У выніку атрыманы звесткі пра развіццё і характар традыцыйнай культуры Славакіі. Атлас змяшчае да 500 тыс. картаграфаваных запісаў, 20 тыс. чорна-белых

фотаздымкаў, 1000 эскізаў. Аўтары імкнуліся не проста рэканструяваць распаўсюджанне і з'яўленне выбраных з'яў народнай культуры, але і ахапіць узровень іх развіцця ў перыяд даследавання, г. зн. пазначыць эвалюцыйныя перамены вобраза жыцця і культуры [* 5].

3. Практычная рэалізацыя даследавання лакальных культур

Палявыя даследаваннні, якія праводзяцца абмежаванай даследчай групай «з цэнтра» (незалежна ад колькасці яе ўдзельнікаў), непазбежна з'яўляюцца толькі больш або менш выбарачнымі, у выніку чаго атрымліваецца натуральная прасторавая і часавая абмежаванасць наяўнага матэрыялу, аднакратнасць і сітуатыўнасць запісаў.

Для адэкватнага вылучэння, апісання і асэнсавання заканамернасцей фарміравання і развіцця лакальных культур у складзе таго ці іншага гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна, па-першае, патрэбна максімальна магчымая «шчыльнасць» этнафальклорных даследаванняў тэрыторыі, калі ахопліваюцца ўсе або большая частка вёсак на тэрыторыі рэгіёна, па-другое, надзвычай важна мець «уключанае назіранне» за дынамікай жыцця жанраў, фальклорных фактаў і артэфактаў у межах адной ці некалькіх лакальных традыцый на працягу пэўнага перыяду.

Для атрымання такой карціны ў ідэале патрэбна суцэльнае (татальнае) абследаванне тэрыторыі рэгіёнаў (або вылучаных зон), наяўнасць, акрамя даследчай полідысцыплінарнай групы спецыялістаў (фалькларыстаў, этнографаў, мастацтвазнаўцаў, мовазнаўцаў і інш.), сеткі мясцовых карэспандэнтаў – спецыялістаў у галіне традыцыйнай культуры або зацікаўленых аматараў (работнікаў культуры, журналістаў, краязнаўцаў, настаўнікаў, вучняў).

Для стварэння такой сеткі, у сваю чаргу, патрэбна выпрацоўка пэўнага інструментарыю, калі б мясцовы аматар меў магчымасць займацца даследча-збіральніцкай работай максімальна вынікова, а ў перспектыве і прафесійна. Такім метадалагічным інструментарыем з'яўляюцца апытальнікі, распрацаваныя па розных відах і жанрах традыцыйнай культуры. Яны змяшчаюць таксама неабходныя тэарэтычныя звесткі, метадычныя рэкамендацыі і парады, што тычацца спецыфікі збірання той ці іншай разнавіднасці традыцыйнай культуры. Такія апытальнікі таксама могуць служыць канкрэтным інструментарыем для вызначэння адзінак картаграфавання.

Безумоўна, папярэдні этап – проста франтальная фіксацыя як мага больш шырокага кола з'яў традыцыйнай культуры. Затым адбываецца змяшчэнне іх у больш шырокія культуралагічныя рамкі. І толькі потым ідзе картаграфаванне з улікам усіх магчымых архіўных звестак, апублікаваных і неапублікаваных. Гэта своеасаблівы спосаб абагульнення, падвядзення вынікаў даследавання, што можа таксама суправаджацца выпрацоўкай тыпалогіі фальклорных з'яў.

Наступны новы якасны ўзровень даследавання будзе звязаны з асэнсаваннем логікі развіцця рэгіёна як спецыфічнай формы існавання лакальнай культуры ўнутры культуры краіны.

Пастаноўка задач даследавання, комплекснага апісання і картаграфавання з'яў народнай традыцыйнай культуры, іх апазнавальных прыкмет абапіраецца на ўяўленні пра сістэмны характар суадносін фактаў матэрыяльнай і духоўнай культуры, становіцца актуальнай і неабходнай, у прыватнасці, пры аналізе форм узаемадзеяння розных па сваёй этнакультурнай прыналежнасці традыцый у пераходных зонах, а таксама пры суаднясенні арэалаў асобных з'яў і фальклорна-этнаграфічных комплексаў з гістарычна ўтворанымі адміністрацыйна-тэрытарыяльнымі межамі.

4. Сацыяльна-культурная накіраванасць фальклорна-этнаграфічных даследаванняў лакальных культур

Навукова апрацаваныя і апублікаваныя вынікі фальклорна-этнаграфічных даследаванняў лакальных культур будуць спрыяць захаванню і далейшаму развіццю лакальных традыцый, рэпрэзентацыі іх адметнасцей, умацаванню пачуцця ідэнтычнасці ў лакальных супольнасцях. Веданне традыцый сваёй культуры кансалідуе лакальнае грамадства, спрыяе фарміраванню мясцовага патрыятызму. Актуалізацыя паняцця «лакальная культура» і яго складаючых у навуковай і грамадскай практыцы будзе садзейнічаць культурнаму, сацыяльнаму і гаспадарча-эканамічнаму развіццю нашай краіны, яе асобных рэгіёнаў і лакальных цэнтраў. Захаванне самабытных і непаўторных традыцый лакальных культур павінна разглядацца як адна з ідэйных падстаў далейшага сацыякультурнага развіцця беларускай вёскі. Важна выхаваць маладое пакаленне на мясцовых гісторыка-культурных і мастацкіх традыцыях, сфарміраваць пачуццё патрыятызму, «малой радзімы». Такім чынам, вынікі даследаванняў могуць быць выкарыстаны ў педагагічна-выхаваўчай дзейнасці, распрацоўцы навучальных курсаў па вывучэнню лакальнай гісторыі і культуры для дзяцей і моладзі.

Сабраныя з дапамогай сучасных тэхнічных сродкаў матэрыялы складуць падставу для стварэння камп'ютэрных баз дадзеных, мультымедыйных выданняў, культурных карт асобных рэгіёнаў, раёнаў, вёсак, стварэння іх сайтаў у Інтэрнеце.

Атрыманыя матэрыялы створаць патэнцыял перспектыўнага мясцовага агратурызму, культурнага і этнаграфічнага турызму. У некаторых выпадках гэта можа займаць даволі значную частку эканомікі рэгіёна, з'яўляцца адным з галоўных кірункаў яго гаспадарчага развіцця.

Базавыя каштоўнасці лакальнай культуры, якія актуалізуюцца для лакальнага грамадства праз розныя формы сацыякультурнай дзейнасці, мэтанакіраваную дзяржаўную падтрымку і меры, якія прадпрымаюцца мясцовай адміністрацыяй, здольны запаволіць працэсы разбурэння лакальных традыцый, перарастання культуры, заснаванай на этнічных каштоўнасцях, у тып нівеліраванай і уніфікаванай маскультуры.

ЗАЎВАГІ

* 1. Гл. вып. 1–3 альманахаў «Актуальныя праблемы палявой фалькларыстыкі» (2002–2005 гг.).

* 2. У беларускім народазнаўстве вопыт комплекснага даследавання лакальнай культуры належыць Ф. Д. Клімчуку, які арганічна спалучае вывучэнне моўнага дыялекту з дадзенымі археалогіі, а затым звяртаецца да этнаграфічных пошукаў. У якасці прыкладу паслужылі адрозненні ў колеры даматканага суконнага адзення (белы, сівы і чорны) і форма фартуха. Затым да аналізавання падключаюцца і факты адносна падзелу Палесся па царкоўных прыходах. Аднак межы прыходаў толькі ў асобных выпадках супадаюць з граніцамі тараканскіх астравоў, у большасці ж выпадкаў значна ад іх адхіляюцца. Дадзеныя этнаграфічных зон і царкоўных прыходаў сведчаць пра іх больш позняе фарміраванне ў параўнанні з утварэннем гаворак тараканскага тыпу. Вырашэнне гэтай праблемы вучоны бачыць у звароце да гістарычных фактаў (Климчук Ф. Д. К соотношению диалектных, этнографических и археологических ареалов Брестско-Пинского Полесья // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии. Л., 1974. С. 160–166).

* 3. З этнаграфіі можна прывесці прыклад, калі арэал дома з так званай паўночнарускай планіроўкай ахоплівае тэрыторыю рассялення комі, карэлаў, вепсаў, мардвы-эрзя, марыйцаў і фінаў Ленінградскай вобласці; з так званай заходнерускай планіроўкай — беларусаў, украінцаў, латышоў, літоўцаў Усходняй Літвы.

* 4. Калі звярнуцца да вопыту суседзяў, польскія этнографы, якія працуюць над нацыянальным гісторыка-этнаграфічным атласам, прытрымліваюцца сеткі 5х5 км, падзяліўшы ўсю тэрыторыю на квадраты і выбіраючы пры гэтым у кожным квадраце адно, найбольш характэрнае пасяленне.

* 5. Яшчэ ў пачатку 1990-х гг. у рамках студэнцкага этналінгвістычнага спецсемінара М. П. Антропава «Актуальныя праблемы беларускай і ўсходнеславянскай этналінгвістыкі» ўзнікла ідэя «Беларускага этналінгвістычнага атласа» як тыпу выдання, найбольш адпаведнага інтэрпрэтацыі сабранага ў 1984–1993 гг. па адзінай праграме у больш чым 550 населеных пунктах Беларусі матэрыялу па традыцыйнай духоўнай культуры. Папярэдняя рэалізацыя задуманага была праведзена ў дыпломных работах студэнтак семінара Т. Р. Федуковіч і І. Г. Шэшка (1992).

ЛІТАРАТУРА

1. *Мехнецов А. М.* О задачах комплексного исследования фольклора // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. М., 2005. Т. 1.

2. *Путилов Б. Н.* Региональное/локальное начало в фольклоре // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

3. *Сівіцкі У. М.* Русальныя абрады і песні // Каляндарна-абрадавая паэзія. Мн., 2001.

4. *Толстой Н. И.* Язык и народная культура // Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995

5. *Толстой Н. И.* О возможности картографирования фольклора // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской этнолингвистике и фольклору. М., 1995.

6. *Чарнякевіч І. С.* Гісторыка-этнаграфічнае раянаванне вясельнай абраднасці Беларускага Палесся. Аўтарэф. … канд. філал. навук. Мн., 2006.

7. *Шарая В. М.* Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень // Каляндарна-абрадавая паэзія. Мн., 2001.

8. Etnografický atlas Slovenska. Mapové znázornenie vývinu vybraných javov ľudovej kultúry. Bratislava, 1990.

Вольга Кульчанка

ПРАБЛЕМА ВЫВУЧЭННЯ ГІСТОРЫІ І ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫХ ТРАДЫЦЫЙ АСОБНАГА ПАСЕЛІШЧА

У наш час збіраюць фальклор і вывучаюць гісторыю асобных мястэчак і вёсак не толькі спецыялісты, але і аматары – людзі, якія хочуць ведаць гісторыю сваёй мясцовасці. Гэта настаўнікі гісторыі мясцовых школ, бібліятэкары, супрацоўнікі музеяў, студэнты філалагічных і іншых факультэтаў ВНУ, якія папаўняюць навуковымі звесткамі фальклорныя архівы, і інш. У многіх школах адкрываюцца свае краязнаўчыя музеі. рафесійныя даследчыкі з-за розных акалічнасцей не ў сілах ахапіць усе населеныя пункты. Некаторыя рэгіёны даследаваны недастаткова, і ў геаграфічным паказальніку можна проста не знайсці назвы свайго куточка, а значыць, у кнізе будзе адсутнічаць і канкрэтная інфармацыя пра яго народную культуру – матэрыяльную і духоўную.

Кожны беларус павінен памятаць словы Ф. Скарыны: «Понеи от прирожения звери, ходящие в пустыни знають ямы своя; птицы, летающие по возъдуху, ведають гнёзды своя; рибы, плавающие по морю и в реках, чують виры своя; пчёлы и тым подобныя боронять ульев своих, – тако ж и люди, игде зародилися и ускормлены суть по Бозе, к Ому месту великую ласку имають».

У Талькаўскай СШ Пухавіцкага раёна існуе музей, які быў адкрыты намаганнямі настаўніцы гісторыі і геаграфіі Н. В. Ільініч і яе вучняў. Музей змяшчае чатыры аддзелы: «Этнаграфічны», «Святло далёкага мінулага», «У гады ваеннага ліхалецця» і «Археалагічны». Музей быў створаны пасля археалагічных раскопак 2002 г., якія праводзіліся Інстытутам Гісторыі НАН Рэспублікі Беларусь. Усе экспанаты музея сабраны і прынесены школьнікамі. Сярод іх ёсць копіі архіўных дакументаў, фотаздымкі, матэрыялы фальклорных экспедыцый, у тым ліку легенды, паданні, казкі, загадкі, павер'і, песні, тапанімічныя зборы.

У школьныя гады я сама была ўдзельніцай экспедыцый. Безумоўна, перш за ўсё мяне зацікавіла гісторыя роднай вёскі Арэшкавічы, яе фальклорна-этнаграфічныя традыцыі, іх сучасны стан. Арэшкавічы — вёска на левым беразе ракі Свіслач у Пухавіцкім раёне, прыкладна за сто кіламетраў ад Мінска. Вёска ўзнікла даўно і мае цікавую гісторыю. Тут было знойдзена некалькі крамянёвых прылад працы, а вакол вёскі – шмат археалагічных помнікаў, курганоў, селішчаў, гарадзішчаў. У 2002 г. правадзіліся раскопкі на беразе Свіслач і ў агародзе жылога дома. Археолагі датавалі кераміку з першага раскопу так: 818 кавалкаў – X–XV ст, а два кавалкі археолаг Язэпенка аднёс да эпохі бронзавага веку. У другім раскопе кераміку датавалі: венчык – X–другая палова XI ст., адзінкі – XIII–XIV ст., шмат з XVII–XVIII ст. Адсюль вынікае, што людзі тут жылі з X ст., а найбольшага развіцця дасягнулі ў Познім Сярэднявеччы. Былі знойдзены таксама брусок для наточвання, шкляная пацерка, трубка для курэння, гліняны грузік для рыбнай лоўлі, кафля, гаршкі,

накрыўкі, ручкі-петлі, металічны напарстак, шкляныя бутэлечкі, абломкі светла-зялёнага старадаўняга шкла таўшчынёй 1,5 мм.

Лічыцца, што вёска ўзнікла ў 1599 г., калі яна ўпершыню згадваецца ў пісьмовай крыніцы — «Інвентарным апісанні Свіслачы» (цяпер вёска ў Асіповіцкім раёне, якая ў Сярэднявеччы была цэнтрам Свіслацкага княства, потым – воласці). У дакуменце гаворыцца, што ля другой вежы гарадню (частка сцяны ад вежы да вежы) будуюць людзі з Арэшкавіч пана Мікалая Служкі. Чаму ж арэшкаўцы павінны будаваць сцяну ў Свіслацкім замку? Раней вёска ўваходзіла ў склад Свіслацкага княства, а потым воласці. Але да 1560 г. вёска ўжо была перададзена Вялікім князем Літоўскім шляхціцу Служку, які валодаў ёю да 1583 г. і займаў пасаду старосты крычаўскага. Далей вёска перайшла да яго сына Крыштафа, які быў падсудкам мінскім у 1602 г., ваяводам вендэнскім у 1609 г. Дакументы сведчаць, што 27 верасня 1599 г. быў складзены інвентар маёнтка Арэўкавічы з нагоды перадачы яго Адаму Храптовічу — падкамораму навагародскаму — Крыштафам Служкам на год для збору павіннасцей, а потым аж да поўнага выкупу сяла. Згодна з архіўнымі матэрыяламі, у той час у Арэшкавічах было 25 аселых валок (1 валока — 21,36 га). У інвентары пералічваюцца ўсе сялянскія гаспадаркі, колькі зямлі і жывёлы мае кожная, якія павіннасці абавязаны несці, адзначаецца, што на рэчках Свіслач і Таль знаходзяцца бабровыя гоны, што ўсяго ў Арэшкавічах налічвалася 1002 дрэва бортнага і 94 дубы (усяго 1096 борцяў!).

Таксама захавалася скарга мяшчан горада Глуска ад 1728 г. князям Радзівілам на арэшкаўскага пана Юзафа Скіндэра, які п’яны разам з п’янымі сялянамі напаў на глускіх мяшчан і біў іх, пакуль адзін з іх не памёр, а другі «ледзь жывы застаўся».

У 1844 г. быў складзены інвентар маёнтка Блужа пані Тэафіліі Завадскай (народжанай Оштары), якой у той час належала частка зямель у Арэшкавічах і 16 сялянскіх двароў на гэтых землях. У канцы XIX ст. Арэшкавічы падзялілі паміж сабой больш дробныя шляхціцы.

Як сведчаць архіўныя дакументы, арэшкавіцкая шляхта прыняла актыўны ўдзел у паўстанні 1863 г. (усяго 29 чалавек), 4 сям’і былі высланы ва ўнутраныя губерні Расіі. У 1859 – 1866 гг. у Ігуменскім павятовым судзе разглядалася справа «Пра самавольную высечку сасновага дрэва ва ўрочышчы Хімы Цэльскай казёнай дачы сялянамі з вёскі Арэшкавічы».

Падчас экспедыцый былі сабраны таксама ўсе тапонімы навакольных вёсак, урочышчаў вакол Арэшкавіч: гэта такія вёскі, як Яноўка, Лявонаўка, Калінаўка, Малінаўка, Церабуты, Чароты, Ліпкі, Вялікае поле; урочышчы ля ракі Свіслач – Малабалонне, Пралом, Зайкішча, Кіпячка (месца, дзе з-пад зямлі б’юць крыніцы). Адносна Кіпячкі расказваюць легенды, што некалі там была царква, якая ад грахоў чалавечых разам з людзьмі правалілася пад зямлю з-за кары Бога. У ціхае надвор’е, прыпаўшы вухам да зямлі, можна пачуць, як быццам бы размаўляюць людзі, званы і стогны тых, хто і дагэтуль знаходзіцца там. Ёсць лясы вакол вёскі – Ліпкі, Хімы, Купала, палі – Вялікі і Малы Здаровец, Курлясы, Гарадзішча, Забанне і інш.

Да знішчаных помнікаў адносяцца старыя могілкі і драўляная капліца. Па словах маёй бабкі–павітухі, Марыі Аляксандраўны Паўловіч (1908 г. н.), могілкі гэтыя былі вельмі старыя, таму што там разам хавалі і каталікоў, і праваслаўных. У сярэдзіне могілак стаяла прыгожая драўляная капліца, у якой былі вельмі старыя іконы. А калі прыйшлі Саветы, усё было зруйнавана і знішчана. Як успамінае бабуля «кожную раніцу мы прачыналіся і бачылі на сваіх платах чарапы, якія дзеці вешалі ў час бурэння могілак».

Таксама ў вёсцы працавала школа, якая была адкрыта земствам у 1912 г., і «клюб», дзе ладзілі вячоркі і адзначалі святы.

Свае фальклорныя запісы я зрабіла ў 2001 г. Вось што расказала бабуля Марыя пра мясцовыя калядныя звычаі: «...Каляды ў нас называлі не так. Гаварылі «гуляць ката» (дарэчы такое азначэнне Каляд сустракаецца і ў тамах БНТ, дзе маюцца толькі тры запісы). Мы запрашалі папа з Блонскай царквы і тройчы з крэстным ходам, іконамі, крыжам, свечкамі абыходзілі вёску. Маці казала, што так у Арэшкавічах рабілі здаўна. Потым у гэты клюб зносілі ежу і пітво. Гулялі Ката тры дні і тры ночы. Спявалі песні, вадзілі казу і мядзведзя:

Каляда ідзе, калядуючы,
Ой, пан, сам гаспадар!
Ой, ці дала? — Дала!
Паварочвайся! І ў нас, пеўчых,
Пазалочвайся!»

Марыя Аляксандраўна яшчэ дадала, што была ў Арэшкавічах на «Ката» і абрадавая страва – печыва з цеста, лапы і хвост рабілі з кілбасы. Была і абрадавая гульня. Гэтую страву, «ката», падвешвалі высока ўгары і, падскакваючы як мага вышэй, імкнуліся адкусіць зубамі кілбасныя «хвост» ці «лапу».

Арэшкаўцы таксама святкавалі Дажынкі, Купалле, Вялікдзень.

Ад Марыі Аляксандраўны я запісала шмат песень. Высветлілася, што яна ведае валачобныя песні, напрыклад, такую:

Валачобнікі валачыліся.
Да па пояс прамачыліся,
Прыйшлі к бабцы — прасушыліся.
Была ў бабкі курка-рабушка
Да нанесла яец — семсот карабец,
Адной сіраце да не высталася,
Пайшла сірата да да новых варот.
— Вярніся, сірата, цябе бог кліча,
Цябе бог кліча, табе долю даець:
Каня варанога і мужа маладога.
Каня варанога — паязджаціся,
А мужа маладога — пацяшаціся.

Цікава, што мужчынскі рэпертуар значна адрозніваецца ад жаночага. Ёсць і такія песні, якія жанчыны не спяваюць. Так, муж Марыі Аляксандраўны Арсеній праспяваў такую песню:

Імеў судно із Пяцёра,

Пабраў трубкі ў Рыгора,
З той нядолі. Эх!
Я за дзела з паўвасьмінкі,
Даў закваснуць з паўгадзінкі
З той нядолі. Эх!
На касцёр кацёл паставіў,
Пад кацёл агню дабавіў.
Дзела, пайшло дзела
З той нядолі. Эх!
Пад кацёл падбавіў трэску,
А із боку паліцэйскі бярэ водку
З той нядолі. Эх!

Запісаны таксама варыянт вядомай песні «Чырвоная вішня» (у Арэшкавічах яна называецца «Зялёная вішня»), сямейна-бытавая песня «Ой, што гэта за вярба», жартоўная навага часу «Учэра быў на маскарадзе» і шмат іншага.

Сёння Арэшкавічы – гэта тры маленькія вулачкі, дзе жывуць прыкладна 200 чалавек, але яны могуць ганарыцца гісторыяй сваёй вёскі.

У 2004 г. выйшла ў свет кніжка талькаўскай настаўніцы Н. В. Ільініч «Талька і наваколлі» з краязнаўчымі нататкамі пра Тальку, Арэшкавічы, Блужу, Суцін, Мацеевічы. Аўтар сістэматызавала ўвесь сабраны краязнаўчы матэрыял, які змяшчаўся ў школьным музеі, і тым самым падарыла нам цудоўную маленькую энцыклапедыю гісторыі гэтых вёсак.

На заканчэнне скажам: няхай кожны, хто лічыць сябе беларусам, патрыётам, грамадзянінам, вывучае гісторыю свайго кута, сваёй малой радзімы. Мы павінны перадаць нашчадкам легенды і казкі, калыханкі і песні, традыцыі і святы нашай цудоўнай сінявокай краіны.

Анатоль Літвіновіч

АБ ПРАБЛЕМАХ ВЫКЛАДАННЯ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ Ў 6-м КЛАСЕ СЯРЭДНЯЙ ШКОЛЫ

З цікавасцю я пазнаёміўся з вучэбным дапаможнікам «Беларуская літаратура» для 5-га класа агульнаадукацыйнай школы з беларускай і рускай мовамі навучання, аўтарамі якога з'яўляюцца вядомыя спецыялісты ў галіне літаратуры і педагогікі А. І. Бельскі і Л. К. Цітова [1]. Дапаможнік напісаны цудоўнай беларускай мовай, аўтары яго ў захапленні ад вусна-паэтычнай творчасці беларусаў. Падбор матэрыялаў па фальклоры ў цэлым зроблены ўдала і адпавядае ўзроставаму развіццю дзяцей.

Нягледзячы на тое, што дапаможнік складзены спецыялістамі сваёй справы, хочацца даць некалькі парад, зрабіць некалькі заўваг. Трэба сказаць, што настаўнікі школ пры знаёмстве вучняў з такімі тэмамі, як «Міфы беларусаў» і «Беларускія народныя песні» павінны ў самым пачатку ўрока

звярнуць іх увагу на той факт, што духоўны свет беларусаў вельмі багаты: у яго традыцыйнай культуры ёсць такія міфалагічныя персанажы і жанры народнай паэзіі, якіх не маюць іншыя славянскія народы. Дзякуючы падобнай асаблівасці беларускай традыцыйнай духоўнай культуры, яна вылучаецца сярод культур славянскага свету, мае непаўторную форму і самабытны змест.

Неабходна адзначыць, што свет персанажаў беларускай міфалогіі куды шырэйшы, чым той, які прадстаўлены вучням у дапаможніку. Аўтары дапаможніка бегла знаёмяць школьнікаў з такімі міфалагічнымі персанажамі (багамі), як Белбог (Бялун), Дыў (Дзіў), Сварог, Стрыбог, Святавіт, Род, Пярун, Ярыла, Дажбог і інш., з міфічнымі істотамі (духамі) ніжэйшай катэгорыі, як Палявік, Лесавік, Дамавік, Вадзянік, Ваўкалак, Баба-Яга, Ліха, Карачун, Кашчэй і інш.

Вучні атрымалі б куды лепшае ўяўленне пра міфалагічны свет беларусаў, калі б у кнізе былі згаданы іншыя персанажы, напрыклад Чарнабог. Ужо самі назвы вышэйшых персанажаў (Белбог і Чарнабог) сведчаць пра вельмі многае. Верагодна, гэтыя два багі ў жыцці славян адыгрывалі значную ролю. Калі з першым нашы продкі звязвалі ўсё добрае, станоўчае, то з другім, наадварот, ўсё негатыўнае. Няма ў гэтай кнізе і такіх персанажаў, як Макаш, Лада, Зніч, Паляндра, Жыцень, Шчадрэц, Ох, Кляскун, Дзявоя, Любмел [4, *71–72*]. Можна было б больш сказаць і пра духаў: Злыдняў, Кумялгана, Паўночнікаў, Шатанаў, Прахаў, Ератнікаў, Палявога дзедку, Жытнёвую бабу, Паморка, Пошасць, Паралікаў, Пушчавіка, Дабрахочага, Гаёвага Дзеда, або Гаюна, Гаёвак, Зазоўку, Кадука, Хапуна [4, *82–85*] і інш. Пералік можна працягваць.

Па дапаможніку вучні знаёмяцца з лепшымі ўзорамі беларускай зімовай («Вы, калядачкі, бліны-ладачкі», «Прыехала каляда на белым кані», «Добры вечар таму, хто ў гэтым даму», «Паварочвайся, каза»), веснавой («Благаславі, маці, вясну заклікаці», «А ты вясна, а ты красна!»), летняй («А на Купалу рана сонца іграла», «А дзе ж ты, Купала, зімавала?», «Ой, пойдзем, сястрыцы»), восеньскай («Ой, чаго, зімачка, ой, чаго лютая») паэзіі. У кнізе прыведзены хрэсьбінная («Каля месяца, каля яснага усе дробныя зоркі») і вясельныя песні («А ў суботу проці нядзелі заснула Ганначка над кудзеляй», «Сышоў месячык над ракою»), вельмі шчымлівае і паэтычнае пахавальнае галашэнне «А пчолачка мая дарагая!». Тут жа прыведзена вельмі папулярная на Беларусі «Туман ярам, ярам-даліною». Аўтары падручніка не маглі не змясціць вядомую на ўсю Беларусь песню «Ой, рэчанька, рэчанька, чаму ж ты не поўная?». Знайшлося месца і сямейна-бытавой «Дубок зялёненькі, чаго ты схіліўся?», у якой раскрываюцца ўзаемаадносіны паміж свякроўю і нявесткай, паміж маці і сынам. Не абышлося, вядома, і без жартоўных. Тут змешчана песня гэтага жанру «Добры вечар, дзеўчына! Куды йдзеш?», якая атрымала шырокую вядомасць у выкананні ансамбля «Песняры».

Многія жанры беларускай песеннай творчасці прыведзены ў якасці прыкладу. І ўсё ж трэба было большую ўвагу звярнуць на тыя, якія вылучаюцца спецыфічнымі рысамі ў нашай вуснай народнай паэзіі і не сустракаюцца ў песнятворчасці славянскіх народаў. Гэта перш за ўсё валачобныя, восеньскія і хрэсьбінныя песні. Нягледзячы на абмежаваную колькасць старонак,

прысвечаных беларускай вуснай народнай паэзіі, мы лічым, што як хрэсьбінным, так і восеньскім песням трэба было адвесці больш месца, бо сярод славянскіх народаў Усходняй і Сярэдняй Еўропы толькі ў нас, беларусаў, гэтыя жанры атрымалі развіццё [3, *680*].

Недараваьную памылку зрабілі аўтары кнігі, калі не прывялі ў ёй валачобных песень. Яны распаўсюджаны на большай частцы беларускай этнічнай тэрыторыі, і гэты жанр з'яўляецца спецыфічным ў вусна-паэтычнай творчасці беларусаў [2, *5*]. Валачобныя песні глыбока гуманістычныя. Святочныя па зместу, зычлівыя па характару, яны выяўляюць шырыню народнай душы, яе багацце, шчодрасць. Жыццё і праца земляроба пададзены ў іх у святле высокай духоўнасці

Не ведалі суседнія славянскія народы і восеньскіх песень, якія шырока бытавалі на нашай этнічнай тэрыторыі. Яны спяваліся ў час асенняга жніва, пры выбіранні і апрацоўцы лёну, канапель, капанні бульбы, зборы ягад і грыбоў. Гэтаму жанру вусна-паэтычнай творчасці, на наш погляд, аўтары падручніка павінны былі ўдзяліць больш ўвагі.

Хрэсьбінныя песні атрымалі распаўсюджанне амаль па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Мелодыі гэтых песень мажорныя, бо творы звязаны з радаснай падзеяй у жыцці сям'і – нараджэннем дзіцяці. Яны прысвячаюцца не толькі нованароджанаму і яго долі, але і бацькам, кумам. Нямала ж іх, і пераважна жартоўных, адведзена бабцы-павітусе, якая дапамагашла жанчыне падчас родаў. Пасля кожнай песні аўтары змясцілі па 5–7 нескладаных пытанняў для вучняў, акрамя таго, растлумачылі ўстарэлыя словы, сэнс якіх цяжка зразумець сучасным школьнікам.

Такім чынам, аўтарам дапаможніка пры яго дапрацоўцы і перавыданні, а таксама настаўнікам сярэдняй школы хочацца пажадаць, каб яны звярнулі ўвагу перш за ўсё на тыя асаблівасці, якія вылучаюць нашу міфалогію і вусную народную паэзію. Нягледзячы на пэўныя недахопы, раздзел дапаможніка, прысвечаны міфалогіі і вуснай народнай паэзіі беларусаў, пакідае ў цэлым станоўчае ўражанне.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская літаратура : Вучэб. дапам. для 5-га кл. агульнаадукацыйнай школы з беларускай і рускай мовамі навучання / аўт.–склад. А. І. Бельскі, Л. К. Цітова. Мн., 2003.

2. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч і Л. М. Салавей. Мн., 1980.

3. *Ліс А. С., Мухарынская Л. С.* Восеньскія песні // Энцыкл. літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. Мн., 1984. Т. 1.

4. *Шамак А. А.* Міфалогія беларусаў: вучэб. дапам. Мн., 2005.

Любовь Левшун

ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ В ТРАДИЦИОНАЛИСТСКИХ КУЛЬТУРАХ

Понятие «рефлективного традиционализма» разработано и введено в научный оборот С. С. Аверинцевым. Так исследователь определил «*риторического* типа… культуру, которая основывается на *готовом слове* [* 1] и пользуется только им». Вместе с тем С. С. Аверинцев практически сразу по введении нового понятия заметил, что «переход от дорефлективного традиционализма к рефлективному традиционализму не может охватить всю сумму жанров и тем более конкретных произведений» [3, *112*]. К такому замечанию ученого привели наблюдения, в частности, над «странностями» христианской культовой словесности [2, *19–20*; 3, *106–107*], которая ведет себя одновременно и как рефлективно-традиционалистская [* 2] и как дорефлективно-традиционалистская. Например, с одной стороны, в ней как будто существует четко отрефлексированная жанровая система с непреложной строгостью эстетических и «производственно-технологических» правил (образцов); с другой – эти жанры и их каноны «не просто иные» в сравнении с жанрами светской литературы, но «*в другом смысле жанры*» [3, *107*], как и сама эта культовая «литература» «*в ином смысле художественная литература* (одно логически вытекает из другого)» [3, *107*].

Эту же закономерность, по-видимому, можно распространить и на иную сферу традиционалистского словесного творчества – фольклорную (с той лишь оговоркой, что рефлексия там – не соборно–авторская, как в христианском словесном художестве, а социально-авторская). Традиционализм фольклора, конечно, отличается от традиционализма письменной культуры слова («жанр», скажем, величания, в такой же мере «в другом смысле жанр» по сравнению с «жанром» стихиры, как этот последний – «в ином смысле жанр» по сравнению с «жанром» византийской эпиграммы [3, *106–107*]), но вместе с тем представляет – пусть «в ином смысле» – также вполне определенно отрефлексированную жанровую систему, в которой каждый жанр имеет «свое место», причем не только потому, что известно, «при каких обстоятельствах он является уместным» [2, *12*, *13*], как это бывает, по мысли Аверинцева, в «дорефлективном традиционализме».

Следовательно, приходится признать, что *критерий рефлективности/нерефлективности в отношении бытия традиционалистских культур* (как устной, так и письменной традиции) *оказывается весьма* «*размытым*»; на его основании можно более-менее четко различать, видимо, лишь культуры архаические и «постархаические», да еще с той оговоркой, что различение производится в некультовой их части, поскольку само возникновение культа есть результат рефлексии. Напомню, что по мнению Дж. Дж. Фрэзера, даже магия периода дикости является результатом известной рефлексии: «Если подвергнуть анализу немногие примеры симпатической магии, то… обнаружится, что они являются неправильными применениями

одного из двух фундаментальных законов мышления, а именно ассоциации идей по сходству и ассоциации идей по смежности в пространстве и времени. Гомеопатическую, или имитативную, магию вызывает к жизни ошибочное ассоциирование идей сходных, а магию контагиозную – ошибочное ассоциирование идей смежных. Сами по себе эти принципы ассоциации безупречны и абсолютно необходимы для функционирования человеческого интеллекта. Их правильное применение дает науку, их неправильное применение дает незаконнорожденную сестру науки – магию… Признание присущей магии ложности и бесплодности побудило мыслящую часть человечества заняться поисками более истинной теории… перейти от магии к религии» [9, *62*, *70*, *72*].

В любом синхроническом срезе одной и той же традиционалистской культуры всегда *сосуществуют и дорефлективный, и рефлективный традиционализм*. А вообще, думается, правильнее говорить не об отсутствии или наличии в традиционализме некой «традиционной» художественной рефлексии как таковой, а о ее (рефлексии) *типе* с соответствующим ему пониманием *художественного образа*. Системы фольклорного словесного творчества (традиционалистского по определению) и письменного традиционалистского творчества выявляют сходные (если не идентичные) типы художественной рефлексии.

Во-первых, следует учитывать *направление художественной рефлексии*: направлена она *на явление* или же *на сущность* художественно осмысляемого и изображаемого объекта, и чтó в данной культуре считается сущностью изображаемого. Речь, таким образом, идет о разных типах онтологии, аксиологии, гносиса (как составляющих или оснований рефлексии) и, в целом, — художественного мимесиса (как ее результата). *Разная направленность рефлексии создает* — в рамках одной и той же культуры! — *разные традиционализмы: традиционализм смысла и традиционализм формы* или изображения (им соответствуют две, как правило, отождествляемые в научном обиходе формы сохранения культуротворческого императива – *канон* и *этикет)*.

Рефлексирование по поводу сущности изображаемого *направлено на постижение онтологического смысла* объекта, т. е. «включает» парадигматические («вертикальные») связи ноумена и феномена, что и создает художественную образность особого рода. Перефразируя преп. Максима Исповедника, можно сказать, что в художественной рефлексии данного типа формируется такой художественный образ, который обладает, с одной стороны, «*преходящей* явленностью буквы», а с другой – «содержит сокрытый в ней *дух*, бытие которого непреходяще и который составляет *истинный предмет созерцания...*» (Мистагогия, VI). Заметим, «буква» при этом обладает «*преходящей* явленностью», т. е. словесное выражение дознанного не только может, но и должно быть разным для разных аудиторий и обстоятельств, что подтверждается весьма проницательным наблюдением Августина Блаженного: «постигнутое умом в единой форме может быть выражено словесно во многих» (Исповедь. XIII. 24, 36). Однако под разными «явленностями» разным

пользователям открывается истинный смысл одного и того же «предмета созерцания»! Художник такого типа художественной рефлексии, как это следует из вышесказанного, абсолютно свободен в том, что касается формы выражения, но должен быть безусловно верен духу, сокрытому в изображаемом.

Однако и «смысловая» рефлексия, по-видимому, неоднородна: одно дело – ориентация на «*динамический* («живой») *готовый смысл*» изображаемого, и совсем другое – на смысл «*статично готовый*».

Первый открывается не целиком и не всем одинаково, но в меру способностей субъекта воспринять его. А поскольку эта «мера» у каждого своя и, значит, смысл (точнее, полнота его восприятия) в каждом отдельном случае свой, то понятно, что «готовое слово» (как представлено оно у С. С. Аверинцева) при описании «динамического» смысла всякий раз возвещает то «количество» и «качество» смысла, какое способен воспринять пользователь [* 3]. Но эта мера «количества» и «качества» никогда не есть часть, фрагмент или изображение целого, а всегда – само это целое, воспринятое «в свою меру» (ср.: Еф. 4:16).

Такое «готовое слово» всякий раз «сращено» со своим смыслом. Но не механически, а органически: смысл естественно и целиком «заполняет» выражающую его изобразительную форму, как вода – сосуд, так что форма выражения и есть форма смысла, а смысл выражения и есть смысл формы. Иначе говоря, художественная рефлексия, направленная на «динамический смысл» изображаемого воплощается в *образе-символе*, где символ следует понимать в его исконном значении – греч. συμβάλλω, соединяю, держу вместе. «Исконная «функция» символа не в том, чтобы изображать (что предполагает отсутствие «изображаемого»), а в том, чтобы *являть и приобщать* явленному. Про символ можно сказать, что он не столько «похож» на символизируемую реальность, сколько *причастен* ей и потому может ей реально приобщать... В нем… две реальности – эмпирическая, или «видимая», и духовная, или «невидимая», соединены не логически («это» означает «это»), не аналогически («это» изображает «это») и не причинно-следственно («это» есть причина «этого»), а *эпифанически* (от греческого ἐπιφανεια – являю). Одна реальность являет другую…» [10, *233–234*].

Создаваемые на основании такого типа рефлексии художественные образы есть собственно *реалистические*, поскольку между смыслом изображаемого и формой изображения нет никакого зазора. А потому эти художественные образы вводят пользователя (опять-таки в его меру!) *в реальность изображенного*, в которой и сам он видит себя в истинном (данной реальности!) свете и где поэтому происходит его (и мира вокруг него!) преображение по закону данной реальности. Именно отсюда, думается, проистекает духовно-преобразовательное действование «правильной» молитвы, проповеди, иконы, а также заговора, величания и т. д., хотя реальности у них, как правило, разные.

Примером явления (а не изображения) духовной реальности в художественном символе может служить, в частности, короткий фрагмент

проповеди преп. Евфросинии Полоцкой, сохранившийся в ее Житии: «…А нивы ваша во едину меру стоят, не растуще ни поступающе горе, а год приспевает во свершение и лопата на гумне лежит (ср.: Мф. 3:10,13). Но боюся, егда будет плевел в вас и предани будете огню негасимому. Потщитеся, чада моя, убежати сих всех и сотворитеся пшеница чиста, и смелитеся в жръновах смирением и молитвами и постом, да хлеб чист принесетеся на трапезу Христову».

Этот, казалось бы, насквозь метафоричный отрывок являет свои глубочайшие смыслы только если воспринимать его на адекватном ему «языке» христианского канонического образотворчества.

В приведенном фрагменте очевидны два основных (смыслоформирующих) концепта: *хлебная нива*, долженствующая возрастать, и *чистота* как особого рода выделенность из земного бытия (здесь: отделенность от «плевел», которые подлежат огню). Оба концепта отсылают прежде всего к понятию «***святость***», которое в восточнославянской средневековой культуре объединяет в себе, как минимум, два семантических поля. Первое, как отметил В. Н. Топоров, активизирует «элемент **k'uen-to-* (**k'uei-to-* и т. п.)», который «обозначал *возрастание* (набухание) не только физической массы, материи, но и некоей внутренней плодоносящей силы, духовной *энергии* и связанной с нею и о ней оповещающей внешней формы ее – *световой и цветовой*» [8, *475–476*]. Второе отражает значения семитского корня 'кодéш' (kdsh – букв. святость, священность), связанного с такими значениями, как «выделить», «очистить», «объявить что-то неприкосновенным» и являющегося атрибутом Ягве [4, *3–7*]. Совместное общение христиан в Таинствах (моментах-явлениях Божия Царства в земном хронотопе) свидетельствует об особом положении христиан, которых ведь не случайно апостол именует «родом *избранным*», «народом *святым*» [1 Петр. 2:9], святыми (άγιοι = агии). Несоответствие между призванностью быть «народом святым» и отсутствием стремления к святости («*нивы ваша во едину меру стоят…*»!) приведет в «огонь негасимый», уничтожающий все «нечистое», т. е. все, не принадлежащее Царству Христа и Жизни во Христе. Об этом и предупреждает сестер духовидица-игуменья.

Последняя фраза приведенного отрывка также очень показательна. Это тоже не метафора, а образ–символ, являющий метафизическую реальность. Все «агии» есть Тело Христово, причем во всей его полноте, – то самое, Которое приносится под видом Хлеба в Бескровной Жертве на каждой Евхаристии. Жить в христианском понимании (источник жизни – Бог, и отпадение от Бога есть небытие) собственно и значит принадлежать Телу Христову. Но принадлежать ему можно, только очистившись, освятившись через труд духовного возрастания (преображения).

Таким образом, смысл приведенного отрывка, несмотря на кажущуюся метафоричность, очень конкретен: игуменья *являет* сестрам их нерадение об очищении (освящении), тогда как времени для этого каждому человеку выделено немного («*год приспевает во свершение и лопата на гумне лежит*»), и вводит их (пусть на мгновение) в «нормальное» для христианина-агия состояние – быть «*хлебом чистым на трапезе Христовой*». Но воспринимается

эта являемая в слове преп. Евфросинией реальность каждой из сестер (как и позднейших читателей) «в свою меру».

Иного рода «смысловая рефлексия» тоже, повторим, ориентирована на «*готовый смысл*», но он мыслится, по выражению С. С. Аверинцева, «где-то за пределами мироздания, в некоем умопостигаемом месте» [1, *11*] и *оформляется в «готовом слове»* – вкладывается в него, как в свой собственный «футляр», так что в данном типе художественной рефлексии «готовое слово» предполагает «готовый», – но не просто «готовый», а еще и *статично* «готовый», и *неизменный*, и даваемый каждый раз *целиком и полностью*, – смысл, что тоже *отождествляет и сращивает до неразличимости форму и смысл изображения*, но совсем по-другому: смысл «консервируется»-застывает в раз и навсегда готовой для него форме и именно ее «мера» (а не мера пользователя) определяет теперь «количество» и «качество» смысла (отсюда, думается, установка на поиск «богоприличных» слов в византийском богословии). Форма здесь *изображает* смысл, становится, можно сказать, «официальным и уполномоченным» его представителем (в его отсутствие или при его недоступности пользователю). Такой художественный образ уже не может *вывести* (*возвести*) пользователя в реальность изображенного, где только и происходит преображение, но может опосредованно, через себя, вести к ее познанию, опознанию и посвящению в нее. Однако «знание о…» предмете не тождественно живому его переживанию и духовному обладанию им; такой художественный образ не реалистичный и, следовательно, не преображающий. Он – *метафоричный и мистериальный*, изображающий то, чего на самом деле «здесь и сейчас» нет. На художественных образах такого типа строятся все мистерии (действа – посвящения и действа – священные воспоминания).

К примеру, Владимир Мономах в своем «Поучении» рекомендует сыновьям: «Аще и на кони ездяче не будет ни с кым орудья, аще инех молитв не умеете молвити, а «Господи помилуй» зовете беспрестани, втайне: та бо есть молитва всех лепши, нежели мыслити безлепицю, ездя». При всей внешней благочестивости такого рода рекомендации понятно, что и сам Мономах не рассчитывал на понимание сыновьями «динамического смысла» этой молитвы. Он рекомендует ее как своего рода защиту от козней дьявола. Понятно, что само по себе механическое произнесение «Господи помилуй» не освящает, не преображает произносящего в «новую тварь» («Бог не спасает нас без нас»!). И Мономах это, конечно, понимает, хотя верит, что усердно повторяющему благочестивые «готовые слова» «вдруг» откроется являемая ими реальность.

А вот пример иного рода: Епифаний Премудрый, повествуя о смерти Стефана Пермского, прибегает действительно к метафорическому образотворчеству. В частности, писатель создает метафору-олицетворение Пермской Церкви, плачущей о своем создателе. Образ этот с точки зрения символического реализма совершенно фантастичен. Поскольку в онтологическом плане невозможно отделить «пермскых людей» от «Церкви Пермьскыа» (Церковь онтологически тождественна собору верующих), то Епифаний изображает то, чего на самом деле нет (и, с точки зрения христианской экклезиологии быть не может): «люди» и «Церковь» не только

плачут отдельно, утешая друг друга, не только в разное время узнают горестную весть, но и, как изображает это Епифаний, «люди» всячески стараются скрыть от «Церкви» страшную правду, за что та их любовно упрекает. Перед читателем – мистериальное действо, изображающее, но не являющее, не вводящее в реальность.

Рефлексирование по поводу явления изображаемого объекта направлено на исследование закона его эмпирического бытия, т. е. «включает» синтагматические («горизонтальные») связи между различными феноменами данной культуры, а потому, кстати сказать, заведомо не может быть адекватно воспринято в иной культуре. Художественный образ, формируемый в результате такой рефлексии, ориентирован тоже на «готовое слово», но приводит к иным и разным результатам, которые можно рассматривать как этапы ненамеренного разрушения традиционности. 1) *отождествление* не только художественной формы и смысла, но и собственно *явления и его сущности*, что ведет также к «консервации» («окаменению») как формы, так и смысла, но уже на ином основании. Если образ–символ в меру возможностей пользователя *приобщает* к являемому, если мистериально–метафорический образ дает *познания о* изображаемом им в меру возможностей избранной создателем художественной формы («образ» от «обрезать», убрать лишнее), то здесь сама форма изображения становится *субстанциальной*, а значит – единственно возможной. И малейшее изменение формы, как полагают такого рода традиционалисты, влечет за собой изменение сущности изображаемого. Отсюда – стремление во что бы то ни стало сохранить, «законсервировать» форму. Вместе с тем утверждается, что обладание субстанцией изображаемого через его «имя» (художественную форму) дает пользователю власть над изображаемым: назвать – значит познать в смысле овладеть (обладать) на правах «хозяина»; уничтожить форму – значит уничтожить саму субстанцию, что вводит уже в область *магического*. «Первобытная поэзия (но то же, думается, можно сказать и о современном обрядовом фольклоре – *Л. Л.*) была целенаправленной деятельностью, опирающейся на веру в магическую силу слова, ее форма и содержание были строго канонизированы. Отдельные песни «на случай» вторичны; это новообразования, обязательно следующие традиционным формам и использующие традиционные символы. Текстовой компонент обряда, даже когда он состоял из одного слова или передавался плохо понятным архаическим языком… имел огромную магическую силу» [6, *6*].

Ярким проявлением того же рода рефлексии в христианской традиционалистской культуре являютсят факты, приведенные в «Диариуше» Самуила Маскевича (1594–1621). Автор сообщает о том, как Иван Грозный в первое нашествие Стефана Батория молился в церкви Михаила Архангела об избавлении от неприятеля, а когда Баторий все же одержал победу, московский царь – не иначе как в отместку архистратигу! – велел изъять из этой церкви всю драгоценную утварь, купол сбить пушечным выстрелом, а на саму церковь наложил опалу. То же – субстанциальное – отношение к художественному образу Маскевич наблюдал и среди простого люда: при

подступе польского короля к Москве местные жители со всем своим скарбом и в том числе иконами стали прятаться в лесах; а когда оккупанты, ища в лесу чем поживиться, натыкались на москвичей и отбирали у них их скарб, те, злясь на свои иконы, развешивали их на деревьях вверх ногами, приговаривая: «Мы вам молимся, а вы нас от литвы не спасли!» Так что, как видим, не только «*первые* шаги художественной деятельности были так или иначе неотделимы от религиозно-магической практики» [6, *14*].

Но оформление (проявление) субстанции в художественном образе, в том числе в слове, как отмечено выше (даже вводящее в высшую реальность), не единственно возможно. И, значит, таким образом отрефлексированное охранение «традиционного» называния есть начало разрушения традиционности, поскольку *передается* (лат. *trado*) здесь только изображение–имя, превратившееся в аллегорию-заклинание, магическую формулу сущности, а не знание об изображаемом и тем более не при-частие к нему. Это закономерно приводит к следующей модификации художественной рефлексии в традиционалистской культуре.

2) *Абсолютизация явления в ущерб его сущности*, когда собственно объектом рефлексии оказывается не то, что́ должно быть художественно воплощено, т. е. не сам предмет изображения, а культурно–историческая традиция его предшествующих художественных воплощений. Перефразируя замечательно точную характеристику, данную А. В. Михайловым ситуации в современном литературоведении, можно сказать, что при таком отношении пользователь имеет дело не собственно с художественным изображением конкретного объекта, но с недостаточно просветленной и ясной для него традицией бытия данного образа, т. е. с комплексом исторически случавшихся и семиотически равноценных представлений о нем, – «некоторым итогом его (образа – *Л. Л.*) исторической жизни, его исторического развития и становления» [7, *235*, *212*]. Иначе говоря, изображаемое и его таким способом отрефлексированный художественный образ существуют в лучшем случае «параллельно», в худшем, как выразился С. С. Аверинцев, – «поперек» друг другу. Художественное изображение при этом становится чисто иллюстративным, а точнее – *иллюстративно-аллегорическим*, подлинный его смысл без специального объяснения не понятен, хотя форма может быть вполне традиционной. Например, в сказке, ядром которой, по мнению В. Я. Проппа, является объяснительный миф к обряду инициации, воспринимается только «сюжет», но не смысл зафиксированного ею некогда мифа и обряда. Впрочем, смысл как таковой может быть и не востребован пользователем, удовлетворяющимся захватывающей «сюжетностью», живописностью и эмоциональной насыщенностью такого рода образов (например, в скрупулезно воспроизводимых и ярко переживаемых, но уже не понимаемых фольклорных «чинах» обручин, колядования, кликания весны и др.). То же наблюдаем и в принадлежащем письменной традиционалистской культуре «Чине свадебном». Очевидно, что ни составитель, ни пользователи «Чином» не задумывались над такими, к примеру, рекомендациями: «*А как обручати и венчати, и вечерня в сеннике говорити, и на завтрее как выйдет новобрачной из мылни, молитва и*

заутреня, и молебен и часы говорити, то священниково действо по уставу и по изволению могущему вместимая вмещати... А у сенника (где священник читает последование суточных служб – *Л. Л.*) *и под крылцом привязывают жеребцов и кобылиц, и жеребцы в те поры, смотря на кобылы, ржут*...».

Этот тип художественной рефлексии системно (не сознательно!) «отрицает» и разрушает традиционализм (см. [5, *21–31*]).

Таким образом, можно утверждать, что в «единой» традиционалистской культуре сосуществуют различные типы художественной рефлексии. Мы рассмотрели *символический, мистериальный, магический, иллюстративный* как основные (при массе переходных и смешанных, полное описание которых невозможно в принципе). Думается, что именно закономерная смена их превалирующего положения в той или иной традиционалистской культуре как раз и приводит к закономерному же саморазрушению (т. е. системному разрушению «изнутри», а не насильственному «извне») самого художественного традиционализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. Здесь и далее – не оговоренный специально курсив мой.

* 2. У С. С. Аверинцева, как и в последующей научной традиции, не упорядочено употребление терминов «традиционалистский» и «традиционалистический»: они могут встретиться даже в одном абзаце (См. [3, *106*]).

* 3. О такого рода «готовом слове» говорит в своих исследованиях А. В. Михайлов [7, *28*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. Риторическая и литературная практика. М., 1991.

2. *Аверинцев С. С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии Античной литературы. М., 1989.

3. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

4. Канонизация святых. Поместный Собор РПЦ, посвященный юбилею 1000-летия Крещения Руси. М., 1988.

5. *Левшун Л. В.* Особенности переходных периодов в истории средневековой восточнославянской книжности: закон риторической имитации (к постановке проблемы) // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы междунар. науч. конф.: в 2 ч. Гродно, 2001. Ч. 1.

6. *Мелетинский* Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

7. Михайлов А. В. Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада… // Литературоведение как проблема. Тр. науч. совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». М., 2001.

8. *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I: Первый век христианства на Руси. М., 1995.

9. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1980.

10. *Шмеман А*. Евхаристия // Литургическое богословие. СПб., 2006.

Лилия Баранкевич

БЕЛОРУССКИЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ О ГОЛУБИНОЙ КНИГЕ

Одним из наиболее глубоких, с философским подтекстом, является мировоззренческий [* 1] стих о познании мира – Голубиная Книга [* 2]. Исследователи прошлого, как правило, относят его к «старшим», «мировым» [1, в. *II*] стихам. Мы причисляем стихи о Голубиной Книге к ранним, опираясь, прежде всего, на сюжет стиха, который оформился в домонгольские времена (не позднее XII – первой половины XIII вв.).

По утвердившейся традиции, уходящей корнями в XIX столетие, исследователи считают стих о Голубиной Книге русским по происхождению, так как наибольшее количество записей этого стиха находится именно в русских вариантах. До сих пор российские фольклористы фиксируют этот стих на Севере России. На Украине Голубиная Книга не получила большого распространения, однако С. Грица пишет об исполнении «Голубиной Книги» [* 3] каликами «на Украине и в Белоруссии еще до недавнего времени» [5, *74*].

По этому вопросу у нас имеется своя собственная точка зрения. Один из самых полных по содержанию поэтических текстов «Голубиной Книги» – белорусский. Белорусские варианты, записанные собирателями XIX – начала XX в., сохранили многие архаические стилистические черты поэтики, отличаются большой протяженностью, развернутостью, красочностью образов, неповторимостью композиционного строения. Несмотря на сюжетную близость к русским вариантам, многие белорусские образцы – уникальное явление. Не следует забывать факт исхода православных белорусов и украинцев со своих земель в XVII в., времени активного наступления униатства и католицизма на православие. Покинувшие родные земли селились на Севере России, в Сибири, где и был позже записан стих о Голубиной Книге. Этим может объясняться малая сохранность «Голубиной Книги» на этнических белорусских землях. К тому же в прошлом белорусские духовные стихи вообще мало фиксировались по целому ряду причин. Так, белорусский фольклор поначалу записывался польскими собирателями, затем – русскими. И только позже – белорусами, радевшими о сохранении белорусских народных песен.

Поистине бесценным, огромным по важности в деле сохранения эпического наследия белорусского народа стал труд Е. Р. Романова, который в пятом выпуске Белорусского сборника [13] поместил четыре уникальных белорусских образца Голубиной Книги [* 4]. Собиратель привел также поэтические фрагменты из других вариантов, отметив в них разночтения, что позволяет нам говорить о живой традиции исполнения стиха о Голубиной Книге в конце XIX в. преимущественно на Севере и Северо-востоке Беларуси.

В свое время стиху о Голубиной Книге было посвящено немало трудов [* 5], в которых исследователи пытались раскрыть основную символику

поэтических образов, этимологию понятийного материала, рассматривалась связь стиха с его возможными сюжетными источниками (апокрифами «Беседа трех святителей», «Вопросы Иоанна Богослова Господу на горе Фаворской», «Иерусалимская беседа»). В нашу задачу не входит подробный текстологический анализ стиха.

Как ранее отмечалось, в пятом выпуске Белорусского сборника помещено четыре основных варианта стиха [* 7]. Названные нами «классические» варианты стиха о Голубиной Книге, к которым относятся и образцы а), б) из сборника Е. Р. Романова, композиционно состоят из типичных для эпических произведений трех разделов: зачина, центрального раздела и эпилога.

Зачин – чудесное появление самой Голубиной Книги – «выпадает» с небес. В образцах Е. Р. Романова начальный эпизод вызывает аналогию с волшебными сказками, настраивая слушателя на особую, присущую повествовательным видам атмосферу эпического спокойствия. И если в сказках, как об этом пишет В. Я. Пропп, настроение спокойствия обманчиво и вскоре начинают стремительно развертываться «события величайшей напряженности и страстности» [14, *132*], в Голубиной Книге дальнейшие события не выходят за рамки спокойного, величественного рассказа. И только эпилог, включающий притчу о Правде и Кривде, содержит момент собственно действия: борьбу серенькой и беленькой зверюшки (богатырей, зайцев), добра и зла.

Основной, центральный раздел духовного стиха содержит вопросы и ответы обо всем сущем на Земле. Это своего рода катехизис простого человека-христианина, для которого неоспоримым является единое – Божественное – начало всего, что он видит вокруг себя. В этом разделе причудливо сочетаются древние, языческие и христианские образы. Строением центрального раздела и отличаются различные варианты стиха.

Сравнение русских и белорусских вариантов говорит об общности главных поэтических символов центрального раздела. Множество разночтений было обусловлено устной традицией бытования фольклорных образцов, а также диалектными особенностями той или иной местности [* 8].

В белорусских стихах о Голубиной Книге акцент делается именно на центральном разделе. Объяснение многих образов в русских духовных стихах близко былинам новгородского цикла, что свидетельствует о единстве северной традиции складывания духовных стихов и былин. Цепная строфика, встречающаяся в поэтическом тексте, свидетельствует о возможном формировании содержания подобных вариантов под влиянием эпохи рубежа XVI–XVII вв. Ответы царя Давида в белорусских образцах более апокрифичны, бесхитростны, чем аналогичные ответы в русских стихах. Трактовка самого сюжета также более свободная. Представления певцов о христианской символике часто выходят за рамки христианских канонов. Как и в наиболее полных русских поэтических текстах стиха, базирующихся на содержании апокрифов, в белорусских также встречается перечисление тяжких грехов. Основные понятия, главные образы стиха направлены во внешний мир, космос. В белорусских вариантах стиха главным является

объяснение окружающего мира, находящегося вокруг, а потому на первом плане стоят древние образы живой природы.

Эпилогом духовного стиха часто становится притча о борьбе Правды и Кривды, добра и зла. Правда уходит на небеса, к Богу, а Кривда остается среди людей, на земле. Притчу мы встречаем в вариантах а) и б). Эти два варианта, пожалуй, наиболее близко стоят к русским по своей «нормативности» композиционного строения, однако в трактовках образов достаточно самостоятельны [* 9]. В то же время в русских вариантах притче уделяется особое внимание.

Все исполнители рассматриваемых четырех вариантов – мужчины [* 10]. Корни этой мужской исполнительской традиции уходят в далекое прошлое, период государственной общности, эпоху формирования восточнославянского эпоса. В среде белорусских профессиональных странствующих музыкантов могли сохраниться более ранние варианты стиха о Голубиной Книге, что мы и видим на примере белорусских образцов, во многом непохожих на русские.

* * *

Записанный в 2002 г. в д. Зимонино Шумячского района Смоленской области экспедицией Л. Ф. Костюковец духовный стих о Голубиной Книге «Із-за леса, леса цёмнага» на сегодняшний день является уникальным. Ранее мы с сожалением констатировали, что не имеем записей белорусских напевов мировоззренческого стиха о Голубиной Книге. С уходом лирников из нашего быта наиболее древние эпические стихи практически не фиксировались в полевых условиях.

Этот духовный стих свидетельствует о богатой белорусской эпической традиции прошлого. В исполнении жительницы деревни Зимонино Анны Лукьяновны Мураевой (1917 г. р.) стих прозвучал как небольшой фрагмент. Она сама призналась, что слышала его от женщины более двадцати лет назад и многого не запомнила. Однако даже этот незавершенный фрагмент удивительно поэтичен, полон прекрасных образных сравнений и эпитетов. О трансформации содержания свидетельствует более позднее введение в текст образа Иисуса Христа, вместо традиционного для духовных стихов о Голубиной Книге Давида Авсеевича.

Раннее происхождение этого варианта стиха подтверждают многие черты его музыкально-поэтической стилистики. Прежде всего – нестрофическая организация поэтического текста, которая нестабильна. Так, 1-я и 2-я нерифмованные строки объединяются по принципу АБ. Эти строки выполняют функцию своеобразного зачина, введения. Между 3-й и 4-й строками появляются элементы цепного стиха. Однако уже между 5-й и 6-й поэтическими строками и далее перед нами предстает новый тип цепной организации: при повторении последнего слова из предшествующей строки в последующей явственно устанавливается цезура. Таким образом, тоническое стихосложение в начале поэтического текста этого духовного стиха изнутри «расшатывается», уступая место силлабическому (3 + 7; 5 + 7). Интересной особенностью тонического стихосложения этого варианта является также «сглаживание», вплоть до нивелирования музыкальной ритмикой смыслового

тонического акцента в начале строк (принцип силлабизации тонического стиха). Ритмикой подчеркнуто логическое (тоническое) ударение на третий слог от конца стиха – дактилическое окончание. Рифма в поэтическом тексте отсутствуют. Есть лишь огласовка слов на концах строк и глагольные окончания.

Характерной особенностью нашего варианта является несовпадение естественных логических ударений в поэтическом тексте и ритмических в мелодии, что свидетельствует о более раннем происхождении напева нежели самого поэтического текста. Музыкально-поэтическая ритмика импровизационная, присущая эпическим видам.

Мелодия этого духовного стиха поражает сохранностью древних элементов. Узкая по диапазону (ее амбитус – чистая кварта), она целиком вырастает из одной попевки, которая в каждой новой строке варьируется.

Ее основное интонационное ядро – славянский трихорд ми – соль – ля – является одним из древнейших ладов-попевок в интонационном комплексе славянского традиционного песенного фольклора. Благодаря импровизационности, вариантности исполнения в нешироком по диапазону напеве выделяются одни из наиболее ранних интонаций: то восходящей кварты, которая часто звучит в экспозиционных разделах эпических произведений, то интонации «плача», «причета», в каденции – заполненная малая терция (интонация «просьбы»). О древности напева говорит и бифункциональность устоев. В целом напев симметричный, стройный, завершенный. Певица исполняет духовный стих «говорком», выдвигая на первый план речевую интонацию, благодаря чему этот вариант стиха о Голубиной Книге звучит достаточно строго и архаично.

Из всех имеющихся в нашем распоряжении русских и белорусских записей духовного стиха о Голубиной Книге этот образец – один из самых древних. Ниже мы приводим его в нашей транскрипции.

Сравнение белорусских вариантов духовных стихов о Голубиной Книге с русскими показывает некоторую обособленность белорусских стихов от русских, наличие ярких индивидуальных черт, которые мы не находим в русских образцах. Бо́льшая «язычность», апокрифичность, сохранность древних стилистических черт в поэтике и мелодике белорусских стихов позволяет сделать предположение об их более раннем происхождении. Композиционный, текстологический, музыкально-стилистический анализ белорусских вариантов дает возможность говорить о том, что на рубеже XIX–начала XX ст. в Беларуси существовала своя, самостоятельная сильная лирницкая эпическая традиция, объединяющая север – северо-восток Беларуси (Витебская, частично – Могилевская и Смоленская области).

♪ = 174
Апавядальна
А
Б
Із - за ле - са, ле - са цё - мны - га
за - ха - дзі - ла там ту - ча гро - зны - я.
Вы - па - да - ла кні - га [а]гро - мны - я,
А - гро - мны - я – две - на-ццаць пу - доў.
Ні - хто кні - гу не мог по - дня - ці.
З зе - млі по - дня - ці, на ру - ча - ньках па - дзе - ржаць...
По- дзе- ржаць, па стро - чэ - чкі пра - чы - таць.
Про- чэ - таць, по сло - ве - чку ра - ска - заць.
Ту - да шла - про - шла...

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. Термин наш. Мы вводим его в кандидатской диссертации «Белорусский духовный стих устной традиции», которая готовится к защите на кафедре белорусской музыки БГАМ, руководитель – профессор Л. Ф. Костюковец.

* 2. Этимологию слова «голубиная» выводят из двух названий: 1.) Голубиная – глубинная, т. е. мудрая; 2.) голубиная – от голубя, Святого Духа. «Голубиная Книга» – это Псалтирь Давида, особо почитаемая христианами. Именно к царю Давиду – в стихах часто называется Давид Евсеевич, (Авсеевич) – обращаются герои духовных стихов о Голубиной Книге за разъяснениями сложных космогонических образов стиха. Стих о Голубиной Книге рассматривается нами среди ранних, однако немногочисленные напевы, зафиксированные, в основном, собирателями конца XVIII – начала XX вв. являются гораздо более поздними, нежели поэтическое содержание стиха. Напевы можно отнести уже к эпохе XV – XVII вв., («эпохе лирики» – термин А. В. Рудневой [14]).

* 3. Далее на с. 76 она пишет: «Как видно из примечания Бессонова [1, *315*], один из вариантов «Голубиной Книги» был зафиксирован в 1834 г. П. Киреевским в селе Осташки (теперешней Хмельницкой области). А это доказывает, что былины (это *духовный стих – Л. Б.*) до недавнего времени бытовали на Украине». Мы полностью согласны с исследовательницей, которая говорит на примере общих тем и сюжетов духовных стихов и былин о «существовании некогда единой древнерусской эпической традиции. Более позднее расслоение этой единой традиции на русскую, украинскую и белорусскую не помешало сохранению в творчестве славянских эпических певцов общих стилистических признаков словесного и музыкального языка, которые были заложены еще в эпоху Киевской Руси» [5, *81*].

* 4. Ранее, русским писателем Н. И. Надеждиным [12, *31*] был опубликован незавершенный образец, отрывок (32 строки) белорусского стиха о Голубиной Книге «Што на матушке на святой Руси...». Этот же стих перепечатывался затем дважды: в изданиях В. Варенцова [3] и П. Бессонова. В Смоленском этнографическом сборнике мы также обнаружили еще один белорусский поэтический вариант [7, *169–171*] – «Што з-за лесу, лесу темныга», который исполнила Матрена Михалёва. Стих был записан не от непосредственного представителя традиции складывания и исполнения духовных стихов, а от вторичного информатора, что во многом объясняет лаконичность смоленского варианта, его незавершенность. Вариант М. Михалёвой является кратким пересказом основного содержания стиха.

* 5. См.: А. Н. Веселовский [4], Ф. И. Буслаев [2], В. Н. Мочульский [11].

* 6. Среди филологических публикаций конца XX ст. назовем книгу В.И.Калугина [8], где на с. 234–238 рассматривается этот духовный стих.

* 7. а) «Як на сёй на горе на Сияньской» («классический» образец, записан в д. Волотовки Городецкого уезда Витебской губернии от крестьянина Василия Денисенка, 57 лет);

б) «Як сы той стороны с пыдвосточныя» («классический» образец, записан в с. Дубокрай, Городецкого уезда Витебской губернии);

в) «О с-под лесу, лесу, лесу цёмнаго» (незавершённый вариант, без притчи о борьбе Правды и Кривды; записан в Павловской волости (ныне – Круглянский район Могилевской области). Варианты – из Могилевского и Горецкого уездов);

г) «Як с под лесу, лесу, лесу цёмнаго» (Соинской волости Мстиславльского уезда (ныне – территория Смоленской области, Хиславичский район). Варианты – из Климовичского и Чериковского уездов).

* 8. Характерно появление в варианте г) вопроса о пчеле. Образ трудолюбивой пчелы (в духовном стихе – Скуголь-пчела) присущ белорусскому традиционному фольклору. Ласковые эпитеты «пчолачка», встречается и в свадебных, и в календарных песнях белорусского народа. Филолог А. В. Гура пишет о пчеле как Богородице в народной традиции славян [6, *17*].

* 9. В белорусском фольклоре повествование о борьбе Правды с Кривдой получило бóльшее распространение в качестве самостоятельной сказки. См., например, сказки № 99 «Праўда і крыўда» и № 100 «[Крыўда і праўда]» [16, *440–445*].

*10. Е. Р. Романов в предисловии к своему сборнику писал: «Если с одной стороны, для белорусского нищего может быть допущена возможность заимствования стихов из Великой и Малой Руси, и даже из Польши, то с другой стороны *не должна исключаться и возможность самобытного творчества* (курсив наш — *Л. Б.*), [13, *9*]. Е. Р. Романов очень осторожно говорит о возможном заимствовании Голубиной книги из России, с привлечением слов «может быть», «возможно». Здесь, пожалуй, нужно смотреть шире на существование сложившейся *традиции* создания и исполнения духовных стихов, основная локализация которой произошла на севере как России, так и Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бессонов П. А.* Калеки перехожие: сборник стихов и исследование. в 6 вып. 1864. Вып. 6.

2. *Буслаев Ф. И.* О литературе: исследования, статьи. М., 1990.

3. *Варенцов В.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860.

4. *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русских духовных стихов: в 6 вып. СПб., 1891. Вып. 6.

5. *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М., 1990.

6. *Гура А. В.* Пчела как Богородица в народной традиции славян // Живая старина. 2001. № 1.

7. *Добровольский В. Н.* Смоленский этнографический сборник / Записки Императорского РГО по отделению этнографии. М., 1903. Т. 27, Ч. IV.

8. *Калугин В. И.* Герои русского эпоса: очерки о русском фольклоре. М., 1983.

9. *Марозаў А. У.* Духоўныя вершы. Жанравыя своеасаблівасці, змест, узаемасувязі з кантамі і псалмамі // Беларусы: у 7 т. Мн., 2004. Т. 7: Вусная паэтычная творчасць.

10. Міфалогія. Духоўныя вершы. Мн. , 2003.

11. *Мочульский В. Н.* Историко-литературный анализ Стиха о Голубиной книге // Русский филологический вестник. 1887–1900. Т. 16–18.

12. *Надеждин Н.* Русская беседа. 1857. № IV. Ч. 2.

13. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник: в 9 вып. Вильно, 1891. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи.

14. *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. М., 1994.

15. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.

16. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. Мн., 1978.

Раздзел 2
ФАЛЬКЛОР — МІФАЛОГІЯ — МАГІЯ

Аляксей Ненадавец

ПРАБЛЕМА ЗЛА Ў НАРОДНАЙ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ

Праблема, якая разглядаецца ў артыкуле, не мае адзіна магчымага рашэння. І справа не ў тым, што не хапае матэрыялу для ўсебаковага аналізу, а ў тым, што і паводле якога крытэрыю вызначаць: хто ж такі злы чалавек, каго адносіць да гэтай катэгорыі? Калі браць азначэнне зла ў філасофскім плане, багаслоўскім, то атрымаецца, што ўвогуле тых, хто не стварае зла, няма. Любы з нас будзе належаць да яго носьбітаў. Тут ўсё прадугледжана, запраграмавана самой тэорыяй, вызначэннем, рэлігійнымі канонамі. І самае, здавалася б, дзіўнае, што тут нічога не пераменіш, бо гэта не так проста.

Нават спрабаваць рабіць такія намаганні мы не будзем, таму што ставілі перад сабой крыху іншую задачу: паказаць, прааналізаваць прычыны ўзнікнення, крыніцы зараджэння, захавання і існавання бытавога зла, таго, якое прысутнічае ў нашым жыцці, сярод нас пастаянна і, што самае галоўнае, як нам здаецца, ніколі і нікуды не знікае, а проста пераўтвараецца ў нейкую іншую адмоўную сілу, набывае знаёмыя ці незнаёмыя нам раней уласцівасці і асаблівасці. Гэтая сіла суправаджае нас у жыцці. Яе можна назваць па-рознаму: адмоўнай, чорнай, нежывой, разбуральнай, смяротнай і, канешне ж, злой. Кожны па-свойму адчувае яе ўплыў на сабе. Некаторыя сцвярджаюць, што не адчуваюць увогуле. Толькі здаецца, што яны проста не задумваліся над такімі праявамі зла. Яно для іх не існавала (так ім падавалася), бо зло неяк абмінала пэўны род, сям'ю, не ўмешвалася ў жыццё канкрэтнай сям'і. Вось і вынікала, што зло як існавала, так і працягвала існаваць, але нейкі індывід адчуваў на сабе яго адмоўную сілу. Яму шанцавала ці лёсам яму было наканавана потым адчуць на сабе праявы нейкага «адкладзенага» зла. І тады ўжо невядома будзе, як з ім абыдзецца той самы лёс, куды ён паверне і... што з гэтага атрымаецца. Можна падумаць, што гэта шчаслівы чалавек, але толькі падумаць, бо чалавек ніколі не павінен забывацца пра існаванне зла, пра яго абавязковую «суправаджальную» функцыю. Так яму будзе прасцей супрацьстаяць злу, трымаць удар наканаванасці лёсу, аднаўляць свае станоўчыя сілы (а гэта абавязковая ўмова, бо існаванне, працяглае па часе, аднаго толькі зла прыводзіць да перахілу ў адвечнай суаднесенасці архетыпічнай пары дабро – зло). Калі не будзе аднаўлення станоўчай сілы, захавання яе ранейшых пазіцый, імкнення да іх пашырэння, то, безумоўна, будзе пашырацца тэрыторыя зла, як на нейкім лакальным узроўні, так і на глабальным. Гэта непарыўны ланцуг.

Чалавек (чалавецтва) даўным-даўно прызнаў існаванне зла: страшэнную сілу яго ўздзеяння, зафіксаваў ўсё гэта не ў адзінкавым здарэнні. Паспеў, здавалася б, не адзін, не два разы прааналізаваць усё да драбніц, даць адпаведную ацэнку і тым не менш, прыйшоў да адназначнай высновы. Ці не знайшоў яе. Прызнаем і гэта, бо ўсё роўна нікуды мы не дзенемся ад фактаў

суровай рэальнасці праяў зла. Калі праблема разглядаецца старанна, усебакова, скрупулёзна, то ствараецца ўражанне, што паміж імі вельмі многа агульнага. А яно так і ёсць на самай справе, што ў глабальным, што ў бытавым плане. І, вядома ж, маштабы ўздзеяння зла таксама істотна адрозніваюцца. Продак выдатна разумеў і, самае галоўнае, безагаворачна верыў у існаванне зла, пастаянна і паўсюдна імкнуўся хоць неяк засцерагчыся ад яго ўздзеяння, калі не нейтралізаваць зусім, то хоць паспрабаваць зменшыць, абмежаваць яго адмоўную сілу. Тут яшчэ можна падкрэсліць, што яны змагаліся ў асноўным з бытавым злом. І гэта не толькі з-за таго, што не маглі б супрацьстаяць злу глабальнаму. Для продкаў гэтае зло было амаль што абстрактным, няўяўным. Яно заўсёды асацыіравалася з нейкім усеагульным горам-бядою, не меншым, чым лютая, крыважэрна-страшэнная вайна-бітва ці жахліва-вынішчальная пошасць-эпідэмія; успрымалася ўсеагульнай трагедыяй, якая закранала ўсіх ці пераважную большасць людзей краю.

Недзе там, у сівых стагоддзях, зарадзілася, умацоўвалася і доўгі час захоўвалася свяшчэннае радавое правіла: усім светам супрацьстаяць бядзе, няшчасцю, гору, злу. І гэта тады не рэгулявалася пэўнай дзяржаўнай палітыкай (канкрэтнымі загадамі, ідэалагічнымі заклікамі), а трымалася на трывалых устоях народнай, няхай сабе ў нечым вельмі наіўнай, свядомасці, калі была ўпэўненасць, што толькі выступаючы адзіным светам, можна супрацьстаяць пашырэнню зла. Але гэтыя рода-плямённыя намаганні паступова ўсё ж адыходзілі на задні план, саступаючы пазіцыі будзённым праблемам, якія ў сям’і селяніна- земляроба і былі пераважаючымі, асноўнымі. Менавіта з імі ён імкнуўся «разабрацца» ў першую чаргу, забяспечыць сабе і блізкім нейкую ўпэўненасць, трываласць. Чалавек зямлі нікуды ад роднай зямлі не аддаляўся, бо ў яго заўсёды атрымлівалася, што «тут нарадзіўся і тут прыгадзіўся». Жыў на гэтай зямлі, працаваў на ёй і знаходзіў апошні свой прытулак. Таму і не здзіўляе, што бытавое зло ў свядомасці людзей ужо тады, у далёкія часы, успрымалася як… асноўнае, бо яно «знаходзілася» побач, магло з’явіцца ў любы момант, які тым не менш, пачынаў кантралявацца, залежаць ужо ад самога чалавека, ад яго паводзін, учынкаў, пэўных акалічнасцей, што склаліся ў выніку сацыяльна-эканамічных адносін, нават кліматычных умоў. У гэтым плане нічога нельга пакідаць па-за ўвагай, бо тады атрымаецца «абавязковае» ўпушчэнне нейкага пэўнага факта-драбніцы, які для канкрэтнага моманту нараджэння зла (стварэння «злой сітуацыі») можа аказацца рашаючым. І атрымліваецца, што пры стварэнні цэласнай карціны зла прапушчаным якраз-такі аказаўся самы важны эпізод. Тут ужо гаварыць пра поўную дакладнасць проста не выпадае.

Падыходзячы да ўсебаковай ацэнкі (калі нам толькі такое ўдасца), абавязкова адзначым, што бытавое зло стала для беларускага вяскоўца самай моцнай адмоўнай з’явай, на якую ён заўсёды звяртаў належную ўвагу.

Апошнія два гады, падчас летніх экспедыцый, калі я самастойна вандраваў па Палессі, дапытваўся ў кожнага са сваіх інфармантаў, якія паведамлялі мне многа цікавага па іншых пытаннях: «Чаму ўзнікае зло? Хто яго нам утварае? Ад чаго выходзіць гэтае зло-злыбяда?». Большасць людзей, вядома ж, асабліва не

задумваючыся, адразу прамаўляла: «А хто яго ведае, чаго яно ўзнікае». Іх адказы былі імгненнымі, а значыць, непадрыхтаванымі, непрадуманымі, бо даводзілася адразу ж фіксаваць і іншае: людзі перайначваліся на вачах! Пасля таго, як адказалі адмоўна, яны пачыналі разважаць, прыводзіць аргументы ў якасці нейкіх доказаў «за» ці «супраць» сваіх высноў, і тут ужо адназначны адказ быў немагчымым! Пагартаўшы дзённікі палявых запісаў з гэтымі выказваннямі, паспрабаваў неяк усё ж класіфікаваць іх, даць у пэўнай лагічнай паслядоўнасці. Вось што атрымалася: «*...У тым, што зло творыцца, няйначай, як мы самі і вінаваты. Мы ж яго з сябе і выпускалі на людзей. Ледзь што якое, то замест таго, каб усміхнуцца, каб паспрыяць чалавеку, дык адразу ж на яго ўскідваемся. Крык, гнеў, словы зняважі – не што іншае, як зло ў сваіх розных праявах. Не падумаеш, успыхнеш, а язык – чэша так, што ні на імгненне не спыняецца! За што? Галоўнае, што не задумваючыся ўсё творыцца. Злое само па сабе наплывае, але ж гэтае зло не проста сыходзіць, яно ж адрасуецца нейкаму канкрэтнаму чалавеку, скіравана на яго, уздзейнічае, уключаючы сваю злую энергію. Пра гэта ж нельга ні ў якім разе забывацца. Такое зло можна называць таксама імгненным нараджэннем непрадуманага гневу. Зло – гэта і ёсць зло, бо яно ж забівае, таму яно не павінна мець месца для існавання, ні ў якім разе. Галоўнае, каб кожны разумеў адмоўную сілу гэтакага зла і стараўся не даваць магчымасці яму нейкім (няхай сабе) чынам праявіцца. Той жа, хто такое ўчыняе, дык потым жа сам і адплочваць будзе. Зло, яно не знікае нікуды, а застаецца назаўсёды з тым, хто яго ўтварыў. Нікуды яго не схаваеш, нідзе яно не прападзе, стане да пэўнага моманту незаўважным, потым – зноў выскачыць на пэўны час, на канкрэтнага чалавека. Такое зло страшнае тым, што яно яшчэ зусім непрадуманае, а ў такой сітуацыі любы з нас «нажадае» такога! Не, зло ёсць зло, і яно заўсёды непажаданае*»; «*Зло выходзіць ад таго, што чалавек не кантралюе сябе ў пэўныя моманты жыцця. Бывае такое наваліцца, што гнеў, злыбяда ўсялякая проста розум слепіць і таму нават нельга гаварыць пра тое, што можна ўстрымацца. Калі зло «закіпае» ў душы, але потым нікуды не выходзіць, то, адпаведна, яно і нястрашнае, бо ні на каго не сыходзіць, не ўплывае. Ды такое рэдка вельмі здараецца. У асноўным жа, калі зло ўспыхвае, то яно на некага і пераходзіць. Такім чынам, зло працягвае сваё разбуральнае дзеянне, яно не спыняецца, а чыніць далейшае зло, наносячы неадчувальны (на першы погляд) урон таму, супраць каго накіравана. Хто яго ведае, ад чаго такое зло з'яўляецца. Здаецца, сам жа над усім разважаеш, пра ўсё думаеш, засцерагаешся, каб нічога такога благога на людзях ці на людзей нават не падумаць, а вось калі той момант надыдзе, то ўсё роўна, як і не існавала гэтых разважанняў, не было гэтых спроб самаўстрымання. Нешта проста імгненна адразу ж разбуралася, здавалася перад тымі праявамі зла. Што яго магло наклікаць? Самая дробязная акалічнасць. Недзе нешта не атрымалася, вось ужо і пачынаеш заклікаць, сыплеш налева-направа ліхімі словамі, спыніцца не можаш, а трэба было б, каб яно не павялічвалася, каб не распаўсюджвалася на людзей, каб не знаходзіла сабе чорнага прытулку ў іхніх душах, бо потым жа яны тое зло ад сябе ужо на іншых будуць насылаць. Ні ў якім разе нельга яго памнажаць, пераносіць, дапамагаць яму ўзмацняцца.*

Нехта можа падумаць, што гэта ўсё няпраўда, але ж, як бачым, усё паўтараецца не адзін і не два разы. Зло не можа быць малым і вялікім, бо гэта ж зло...»; «*...Зло ніадкуль ніколі не выходзіць, яно проста сядзіць у кожным чалавеку і чакае моманту, калі трэба выйсці. Ніхто спецыяльна не ўзмацняе той момант, бо ён узмацняецца нейкім невядомым ці ўвогуле нетлумачальным штуршком. У якасці такога штуршка мог разглядацца нейкі кароткачасовы гнеў, нанесены крыўдай, знявагай, фізічнай расправай. На гэта той, хто пацярпеў, адпаведна, адразу ж рэагаваў сваім злом, якое, аказваецца, ужо даўным-даўно было нагатове, «сядзела» ў самім чалавеку і знайшло выйсце пры першай жа неабходнасці. Такім рэагаваннем можна было растлумачыць яшчэ і тое, што чалавек, носьбіт зла, быў раззлаваны не на прамое на сябе ўздзеянне, а на нейкае другараднае яго праяўленне. Часта даводзілася чуць, як нехта гаварыў, што пасварыўся з дзецьмі, а заклікала, помсціла яму іхняя маці. Вось гэтае зло і нараджалася нават не ў таго, на каго ўздзейнічалі, а ў нейкага чалавека, які знаходзіўся па-за гэтымі межамі зла. Не раз было і такое, калі на зло, на нейкія яго праявы чалавек усё ж спрабаваў не адказваць, устрымліваўся, не паддаваўся правакацыйнаму дзеянню з боку зневажальніка. То на такога звычайна гаварылі, што ён быў моцным арэшкам, што ў яго жалезны характар, што ён малайчына, бо на зло не адказваў злом...*».

Як бачым, з гэтых сведчанняў так пакуль што і незразумела, дык адкуль жа і чаму з’яўляецца тое зло? Нам здаецца, што мы ведаем адказ. Проста нашы інфарманты не ведалі і не ведаюць адказу на гэтае пытанне. Для іх зло ў многім па-ранейшаму застаецца нейкай своеасаблівай табуіраванай зонай, куды яны часта баяцца глыбока пранікаць (уваходзіць, каб неяк разабрацца) ці нават не спрабуюць гэта зрабіць, бо не вельмі задумваюцца над тым, што зло здольна на самай справе ўзнікаць з-за нейкіх людскіх правіннасцей, учынкаў. Для іх тлумачэнне такой з’явы ўвогуле вельмі простае, бо яны адмаўляюцца яе тлумачыць: «*Ат, якое там гэта зло. Проста ўсё так, само па сабе, склалася, усё падстроілася. Падстроілася. Хто б мог падумаць, што той старой бабе і слова нельга сказаць, бо яна ў адказ чараваць пачне і не проста так, а са злом. Ніхто ж ёй не збіраўся нейкай там нягоды рабіць, яна сама ўсё так іменна ўспрымала. Якое там зло ў галаве сядзіць, няпраўда гэта. Кожны, як уздумае што, усё па-свойму тлумачыць. Тады атрымліваецца, што нават добры чалавек можа абавязкова нешта злое ўчыніць, а гэта ж няпраўда. Добры чалавек і робіць па-добраму, да дабра імкнецца, а мы ж яго заранёй у нечым злым абвінавачваць станем. І тое, што зло нараджаецца, таксама не веру. У такім разе, адкуль жа яно бярэцца? Хто яго ведае. Зло ёсць зло, вось і ўсё на тым. Але ж неяк дзіўна атрымліваецца. Як ні круці, выходзіць, то яно ўсё роўна ёсць і будзе. Калі не па-мойму, дык па-вашаму, і наадварот. Дзіўная гэта справа. Ніхто, мабыць, не стане аспрэчваць, але ж ніхто не стане і пацвярджаць. Каб усё зналі, то наперад бы ўсялякай дурніцы не чынілі б*»; «*Гэта ж не зло ў нас сядзіць. Не, а гэта тое, што называецца гневам. Самі ж бачыце, раззлуецца чалавек, то тады ад яго і злом патыхае. Па-іншаму проста і не скажаш. Вось ходзіць, ходзіць чалавек, а потым яго нібыта нехта раптоўна падменіць: адразу ж накінецца на каго і давай няславіць, давай*

бэсціць, каб прынізіць, зрабіць злое, адмоўнае, не даць таму, на каго ўздзейнічае, адыйсці, падрыхтавацца да адпору. Зло ў чалавеку не сядзіць, я так думаю, а яно прыходзіць і сыходзіць. А яшчэ многае, мабыць, залежыць ад таго, хто ўсё гэта разварушыў і задумаў утварыць. На некаторых жа ў нас людзі так і гавораць, што яго лепей не зліць, не даводзіць, бо тады давядзецца з ім разбірацца. Старэйшыя то так і рабілі – ці не чапалі, ці не злілі, ці абыходзілі, «не будзі ліха абы было ціха». Маладзейшыя ж наадварот, калі бачаць ці ведаюць, што нехта са старэйшых на ўсё гэта «прыпадае», дык яшчэ болей стараліся яго раззлаваць, давесці, каб потым пажартаваць, пасмяяцца. З іх, хутчэй за ўсё, ніхто нават і не задумваўся, чым гэта можа абярнуцца для іх саміх ды для іхніх сем'яў... А калі па праўдзе, то не ведаю, што вам і сказаць, адкуль яно тое зло бярэцца. Сядзіць яно ўжо ў нас, як вы гаворыце, ці прыходзіць у нейкі ўзрушальны момант, як я вам даводжу. Невядома мне, але, калі задумаўся, то сапраўды стала карцець даведацца пра ўсё падрабязна»; «*На самай справе, дык і задумвацца не даводзілася, адкуль яно тое зло бярэцца. Колькі разоў бачыў, як іншыя злаваліся, сам са злосці ажно заходзіўся, бо я чалавек ад прыроды і нястрыманы, бачыце, прызнаюся, не хаваюся. А вось адкуль бярэцца? Не, думаю, што ўсё ж яно аднекуль находзіць, нечым насылаецца. Не можа ж яно ўвесь час у чалавеку сядзець, чакаць свайго часу. Не, аднекуль сыходзіць. Ніколі над такім не задумваўся… Чаму злуешся? Кажаце, што ад характару, ад натуры залежыць. А можа, яно па спадчыннасці перадаецца? Не ведаеце? Тут справа ў тым, што мае родныя, у ранейшых пакаленнях, калі браць з вашага пытання, дык таксама даволі ліхімі былі. Колькі памятаю пра прадзеда, пра дзеда распавядалі, то так і гаманілі, што за лепшае міналі, каб толькі не зачэпіць ды на зло іхняе нейкім чынам не нарвацца, бо ў зле яны былі надзвычай страшныя і непрадказальныя, маглі такое ўтварыць, што даруй Божа. Пра іх то адно расказвалі, а пра бацьку свайго, то я ўжо сам магу нараспавядаць розных гісторый. І сапраўды, амаль усё гэта ён у злосці ўтвараў. І білі яго за тую злосць, і дакаралі, і ў царкву клікалі, каб там сарамаціць перад усімі, але нічога не дапамагала. Прызнаваў сваю правіну, прасіў прабачэння, а потым зноў кідаўся на тых жа людзей. Калі на іх не атрымлівалася, дык на жывёле зло адводзіў, а то проста хапаў які кол і пачынаў ні з таго, ні з сяго лупцаваць, што было сілы, па плоце ці па якой будыніне. Тыя, хто ягонае дзівацтва ведалі і не баяліся, дык яшчэ падзуджвалі: «Дай яму, Міканорка, дай!» І ён ужо стараўся за ўсіх. Бачыце, то можа, мне па спадчыннасці тое зло і перадалося, можа, яно ад іх у мяне ўсялілася і сядзіць. Ніколі, паўтараюся, асабліва не задумваўся, але цяпер буду, бо і самому стала цікава, адкуль яно, тое зло, бярэцца*».

Не трэба здзіўляцца, што нашы інфарманты разважаюць менавіта ў такім кірунку. Большасць з іх сапраўды ніколі нават не даходзіла да таго, каб задумацца, як жа ўсё гэта ўзнікала, утваралася ці чаму так адбывалася. Другая палова – меншасць – магчыма, задумвалася, але, не знайшоўшы самастойна адказу, да іншых звяртацца за нейкімі падказкамі не палічылі за лепшае. Таму так і атрымалася, таму паўстала такая карціна. Мы ўжо адчулі, што калі толькі задумваліся, а не адказвалі «абы-як», «спяшаючыся нешта прамовіць», «абы

адказацца», то людзі ліхаманкава шукалі выйсце, спрабавалі даць нейкі больш-менш рэальны адказ, які сыходзіў ужо ад іхніх разважанняў. Глыбока лагічнымі іх таксама не назавеш. Разважанні пераходзяць з аднаго на другое, але добра ўжо нават тое, што пачынаюць разважаць у гэтым плане, што будзе гарантыя адносна нейкага меншага працэнта сярод «злых» людзей. Не выключана ж яшчэ і тое, што з’явяцца ўсялякія агаворкі. Толькі пачнем мы з традыцыйных, самая асноўная сярод іх, вядома ж, тая, якая звязана з нячыстай сілай, яе праявамі, уплывамі і г. д.

Валянціна Новак

АСАБЛІВАСЦІ
МІФАЛАГІЧНАГА СВЕТАПОГЛЯДУ БЕЛАРУСАЎ

Несумненным з’яўляецца факт устойлівай захаванасці ў памяці інфармантаў уяўленняў пра тых ці іншых міфалагічных персанажаў. Па сутнасці, мы маем справу не проста з міфалагічнымі аповедамі, калі штогод запісваем канкрэтныя звесткі з вуснаў носьбітаў, але, як сцвярджае А. Леўкіеўская, з міфалагічным тэкстам: «Рэальны тэкст пра міфалагічную з’яву, народжаны апавядальнікам (інфармантам) і які бытуе ў жывой аўтахтоннай традыцыі (а не прэпарыраваны ў навуковых публікацыях), часта ўяўляе сабой сінкрэтычную з’яву, што можа адначасова ўтрымліваць у сабе розныя тыпы тэкстаў – тэкст можа пачынацца як былічка, а заканчвацца абагульняючым павер’ем (або наадварот), утрымліваць у сабе дыдактычнае прадпісанне або забарону паступаць пэўным чынам, а таксама ўключаць у сябе тэксты, звернутыя непасрэдна да міфалагічнага персанажа і закліканыя паўплываць на яго паводзіны (напрыклад, просьбу да дамавіка прыняць пад апеку новую карову» [7, *152*].

Паводле меркавання А. Леўкіеўскай, пад міфалагічным тэкстам можна разумець «такі тэкст, які ўтрымлівае звесткі пра дэманалагічныя з’явы (у самых розных іх формах – ад добра сфарміраванага вобраза міфалагічнага персанажа да «іншасветнага» «нешта», амаль не маючага ўстойлівых форм выражэння, акрамя функцыі, праз якую яно сябе выяўляе), па-другое, утрымлівае ўстаноўку на дастаавернасць гэтай інфармацыі (г. зн. гаворачы атэстуе гэтыя з’явы як элемент рэальнасці, у адрозненне ад іншых тыпаў тэкстаў, напрыклад, казкі, з іх устаноўкай на вымысел); па-трэцяе, рэалізуе гэту міфалагічную інфармацыю ў выглядзе адной з сітуацыйных (або семантычных) мадэлей… замацаваных у агульначалавечай памяці, і, па-чацвёртае, разглядаецца намі як тэкст моўнага жанру, г.зн. як тэкст, які функцыяніруе ў розных формах бытавой, паўабрадавай і абрадавай мовы…» [7, *150*].

Яшчэ і сёння даволі ўстойлівымі ў народзе з’яўляюцца ўяўленні пра дамавіка як духа-апекуна хаты і гаспадаркі. Даследчыца Л. Вінаградава, прааналізаваўшы значны матэрыял, падкрэсліла, што ўяўленні пра гэты

міфалагічны персанаж не з'яўляюцца аднароднымі ў розных усходнеславянскіх традыцыях.

Засяродзім увагу на асноўных прыкметах, па якіх можна ідэнтыфікаваць вобраз дамавіка: антрапаморфны або іншы воблік, знаходжанне ў доме і станоўчае значэнне гэтага факта, генетычная сувязь з памерлым продкам, дамавік як апякун гаспадаркі і інш. Зыходзячы з аналізу зместу канкрэтных аповедаў інфармантаў, можна меркаваць, у якой ступені выражаны такія тэндэнцыі бытавання мясцовых павер'яў, як паўтаральнасць і ўстойлівасць форм у розных лакальных традыцыях.

Калі характарызаваць знешні воблік дамавіка, то варта адзначыць, што важнымі рысамі з'яўляюцца рост, узрост, валасяное покрыва: дамавік – «*эта дзядок з белай барадой, очэнь маленькі, как пушысты камочэк, сам весь в шэрсці*» (в. Зябраўка Гомельскага раёна), «*крохатны такі, маленечкі дзядок з тварам, пакрытым белай ці сядой шэрсцю*» (в. Заполле Глускага раёна Магілёўскай вобласці), «*ён такі маленькі дзядок, у его вялікая кудлатая барада*» (в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна), «*сівы дзядок невысокага росту з доўгімі валасамі на галаве*» (в. Новы Барсук Рэчыцкага раёна), «*ён быў маленькага росту, недзе, прыкладна, каля метра, твар быў увесь у маршчынах, невялікая сівая барада*» (в. Перавалока Рэчыцкага раёна), «*эта такі маленькі белабрысы старычок з вялікай барадой і вусамі, як у ката*» (в. Асінаўка Светлагорскага раёна), «*у нас у вёске дамавіка ўяўлялі ў выглядзе старога чалавека ў белай вопратцы з сівой барадой і доўгімі валасамі*» (в. Махро Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці), «*гэта такы нэвэлікы стары дэдок з вэлікою білою бородою і з довгымы волосамы*» (в. Багданаўка Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці), «*ён пахожы на чалавека, а рост у яго дужа маленькі. Ён чорны, па ўсім целе растуць валасы*» (г. Жлобін), «*гэта малы беленькі дзядок з дліннаю барадою*» (в. Баршчоўка Добрушскага раёна), «*сам ён маленькі дзядок, лахматы і з барадой да каленаў*» (г. Гомель). Прыведзеныя прыклады з міфалагічных аповедаў, запісаных у розных рэгіёнах Беларусі, пацвярджаюць існаванне павер'яў пра антрапаморфны выгляд дамавіка, прычым у найбольшай ступені распаўсюджаны стэрэатып старога маленькага чалавека з барадой, воблік якога прымае дамавік.

Сустракаецца ў аповедах і яго зааморфная іпастась: «*дамавік можа быць як кот*» (г. Вілейка Мінскай вобласці), «*можа з'яўляцца і ў вобразе ката*» (в. Новы Барсук Рэчыцкага раёна), «*дамавік быў у мяне ў выглядзе ката, красівы, бальшы, сераватава цвету*» (г. Буда-Кашалёва).

У некаторых міфалагічных аповедах назіраецца суіснаванне ў вобразе дамавіка ўяўленняў, звязаных як з антрапаморфным, так і з зааморфным воблікам: «*гэта такі маленькі не то чалавечык, не то як кот*» (в. Лясец Калінкавіцкага раёна). Слушным у гэтай сувязі з'яўляецца выказванне Л. Вінаградавай: «У некаторых выпадках няяснасць, супярэчлівасць апісанняў знешнасці то антрапаморфнага, то зааморфнага, то са змешанымі прыметамі персанажа абцяжарвае вызначэнне зыходнай іпастасі дамашняга духа: ці чалавекападобная гэта істота, якая ператварылася ў звярка, або іпастась жывёлы і ёсць яго асноўны воблік» [3, *275*].

Дамавік – дамашні дух, які з'яўляецца нібы двайніком гаспадара, яго духам-апекуном. «З'яўляючыся боскім продкам-роданачальнікам, дамавік звязаны з сям'ёй па роднаснасці і крыві. У якасці ж духа пабудовы і духа агню ён з'ядноўвае ўсіх яе членаў агульным «кровом», агульным дамашнім ачагом» [4, *200*]. Як адзначыла Л. Вінаградава, «уяўленні аб тым, што прысутнасць дамавіка ў доме і двары з'яўляецца абавязковай і забяспечвае дабрабыт, вядомы ва ўсходнім і цэнтральным Палессі даволі шырока, але часта яны звязаны не столькі з антрапаморфным дамавым, колькі з вужам або ласкай» [3, *276*]. У гэтым можна пераканацца, калі звярнуцца да канкрэтных запісаў: «*Дамавы – добры дух, ён аберагае і сцеражэ ўвесь дом*» (запісана ад Белай Варвары Васільеўны, 1928 г. н., г. Калінкавічы); «*да в кожнай хаце оні есць*» (запісана ад Маскаленка Лідзіі Аляксееўны, 1937 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна); «*дамавік ёсць у кожным доме*» (в. Заполле Глускага раёна Магілёўскай вобласці) і інш. Паводле выказвання Л. Вінаградавай, «змяшэнне розных традыцый у адносінах да дамавіка то як да духа-апекуна, то як да шкоднай сілы можна назіраць у матэрыялах з адной і той жа мясцовасці» [3, *278*]. Сапраўды, амбівалентнасць гэтага міфалагічнага персанажа пацвярджаецца звесткамі, зафіксаванымі ў розных рэгіянальна-лакальных традыцыях. Напрыклад, такой версіі поглядаў прытрымліваюцца жыхары в. Завалочыцы Глускага раёна Магілёўскай вобласці («*есць дамавік добры, а есць дрэнны*» – запісана ад Сахаваравай Матроны Піліпаўны, 1922 г. н.), в. Гаць Акцябрскага раёна Гомельскай вобласці («*дамавік мог дапамагаць і шкодзіць гаспадару, гледзячы, які быў гаспадар*» – запісана ад Будкоўскай Ніны Антонаўны, 1936 г. н.), в. Мнагаверш (Мікулінскі) Калінкавіцкага раёна («*я ведаю, што існуе добры і паганы дамавік*» – запісана ад Кавалёвай Ганны Леанідаўны, 1955 г. н.), в. Дуброва Светлагорскага раёна («*дамавікі е і добрые, і тыя, што толькі шкоду робяць*» – запісана ад Тукач Марыі Васільеўны, 1928 г. н.) і інш.

Функцыянальнасць дамавіка як апекуна гаспадаркі і дабрабыту мае шырокі варыятыўны дыяпазон і прасочваецца ў шматлікіх лакальных традыцыях: «*дамавік – добры дух, ён аберагае і сцеражэ ўвесь дом*» (запісана ад Белай Варвары Васільеўны, 1928 г. н., г. Калінкавічы), «*старажыць хату і тых, хто ў ёй жыве, ахраняе ад злых духаў, нядобрых позіркаў, зглазаў*» (запісана ад Кісялёвай Евы Карнееўны, 1923 г. н., в. Заполле Глускага раёна Магілёўскай вобласці), «*ён добра адносіўся з груднымі дзецьмі, добра прыглядаў за імі*» (запісана ад Сахаваравай Матроны Піліпаўны, 1922 г. н., в Завалочыцы Глускага раёна Магілёўскай вобласці), «*дамавік мог спасці дзіця і нават затушыць пажар*» (запісана ад Будкоўскай Ніны Антонаўны, 1936 г. н., в. Гаць Акцябрскага раёна), *«ён спрыяе ўсім членам сям'і, адганяе нечысці*» (запісана ад Жаўновай Юліі Піліпаўны, 1925 г. н., в. Новы Барсук Рэчыцкага раёна).

Як сведчаць тэксты міфалагічных аповедаў, дамавік іншы раз мог і шкодзіць гаспадарам, асабліва калі яны не спадабаліся яму чым-небудзь, парушылі яго спакой («*калі яму хазяева не панравюцца, то ён усягды будзець ім пакасціць: вешчы хаваць, не знойдзеш патом, прадметы перастаўляць. Інагда дамавы крыўдзіцца, і тады ён можа стукнуць хазяіна па каленку ды так сільна, што можыць і сіняк сесць*» – запісана ад Баханавай Соф'і Андрэеўны, 1932 г. н., в.

Ліпаўка Касцюковіцкага раёна Магілёўскай вобласці), пужае дзяцей, калі тыя не слухаліся яго («*пачынаў дзесьці з-за вугла выць нечалавечым голасам*» – запісана ад Валодзінай Надзеі Канстанцінаўны, 1924 г. н., в. Завалочыцы Глускага раёна Магілёўскай вобласці), злуецца, калі ў хаце сварацца або брудна («*ён не любя сварак, не любя, калі ў хаце грязна*» – запісана ад Кавалёвай Вольгі Мінаўны, 1931 г. н., г. Вілейка Мінскай вобласці), мог пакараць чалавека за які-небудзь грэх (запісана ад Будкоўскай Ніны Антонаўны, 1936 г. н., в. Гаць Акцябрскага раёна), за парушанае месца яго знаходжання *(«… жыве звычайна за венікам, толькі трэба венік ставіць заўсёды на адно і тое ж месца, а то можа раззлавацца і такіх дзялоў нарабіць*» – запісана ад Ефіменкі Барыса Ціханавіча, 1929 г. н., в. Хамянкі Нараўлянскага раёна).

Устойлівым у народзе з'яўляецца ўяўленне аб тым, што калі не будзе ў хаце дамавіка, то «*прыйдзе злы дух*» (в. Боркі Жыткавіцкага раёна). Невыпадкова, калі перасяляліся ў новую хату, то і выконвалі рытуал запрашэння (пераносу) дамавіка: «*калі перасяляешся з старой хаты ў новую, трэба браць з сабой стары венік і так перанясеш дамавіка ў новую хату. Кажуць словы:* «*Хадзі з намі, дамавічок, не аставайся, добры старычок*» (запісана ад Буханкінай Марыі Адамаўны, 1912 г. н., г. Добруш).

Паводле ўспамінаў інфармантаў, дамавіка імкнуліся ўлагодзіць, задобрыць, з гэтай мэтай «*на стол ложаць нешта сладзенькае: пічэнюшку, цукерачку, могуць даць і варэння…*» (запісана ад Зайцавай Марыі Ягораўны, 1921 г. н., в. Сырск Кармянскага раёна). Калі не частаваць чым-небудзь добрага дамавіка, то ён можа таксама стаць злосным, таму і «*нада ўсягда на ноч лажыць на стол што-небудзь укуснае: кусочак хлеба, сахару, сільна любіць ён канхветы*» (запісана ад Содаль Яўгеніі Сямёнаўны, 1918 г. н., в. Кірава Жлобінскага раёна). Надзея Дзмітрыеўна Васілеўская, 1927 г. н., з в. Астроўчыцы Светлагорскага раёна пераканана, што пакладзеныя ёю цукеркі забірае дамавік, які жыве «*ў цёмным вугле або на печцы*».

Устойлівай з'яўляецца, зыходзячы з палескіх запісаў, сувязь дамавіка са свойскай жывёлай. Як адзначыла Л. Вінаградава, «на тэрыторыі цэнтральнага і ўсходняга Палесся першай і самай непасрэднай рэакцыяй інфармантаў на пытанне пра дамавіка аказаліся аповеды аб яго ўздзеянні на жывёлу» [3, *281*]. У якасці доказу спашлемся на ўспаміны Ксеніі Данілаўны Ананчанка, 1923 г. н., з в. Баршчоўка Добрушскага раёна: «*Калісь бачылі дамавіка, у сваёй свіце сівой стаяў. Сам сівы-сівы і торба цераз плячо ў яго. Калі нават шкодзіў: увайдзеш у хлеў, а там конь увесь мокры*».

Спосабамі засцярогі ад дамавіка з'яўляюцца наступныя дзеянні: ***асвячэнне дамавіка*** («*па коніку паняць можна, калі дамавік з'явіцца. Тады ён (конік) становіцца неспакойны такі, тупае і бегае па хляве, як бы ні з таго ні з сяго. Тады дамавічка асвяціць трэба. Свечачку ў царкве купіць трэба, запаліць і накрыць яе дзежкаю, а калі конь затопае, то хуценька скінуць дзяжу і дамавік асвяціцца. Пасля асвечвання шкоду ён ужо не робіць*» – запісана ад Скакун Лідзіі Кузьмінічны, 1928 г. н., в. Першамайск Рэчыцкага раёна), ***пасыпанне макам вуглоў хаты і апырскванне святой вадой*** («*каб дамавік не пужаў, трэба на зары пасыпаць у хаце вуглы макам і пабрызгаць святою вадою*» –

запісана ад Кавалёвай Ганны Леанідаўны, 1955 г. н., в. Мнагаверш (Мікулінск) Калінкавіцкага раёна), ***дружна жыць з дамавіком і дагаджаць яму*** («*тады ён будзе абараняць дом*» – запісана ад Карпенка Ніны Максімаўны, 1924 г. н., г. Жлобін), ***выкананне рытуалу замаўлення дамавіка*** («*нешта карова мая не стала прыносіць малако, а я ўжэ не знаю, што рабіць. Узяла я даматканы рушнік, стакан вады, хлеба і соль. Палезла на крышу і кажу*: «*Дамавіча, дамавы, на табе хлеба, вады і соль, дай маей карове малака даволі*» – запісана ад Масальскай Анастасіі Карпаўны, 1922 г. н., в Дуброва Светлагорскага раёна), ***пакідаць ежу і дзякаваць за дапамогу*** («*але потым яны неяк пасябравалі. Бабуля заўсёды яму ежу ставіла, дзякавала за дапамогу*» – запісана ад Кужалінай Лізаветы Міхайлаўны, 1917 г. н., в. Насовічы Добрушскага раёна).

У міфалагічных аповедах пра дамавіка можна вылучыць некалькі важных матываў, якія, як адзначае Л. Вінаградава, з'яўляюцца агульнымі для рускага дамавіка і палескіх антрапаморфных персанажаў [3, 282–283]. Разгледзім найбольш тыповыя з іх на канкрэтным матэрыяле, запісаным апошнім часам. Напрыклад, матыў «Дамавік навальваецца на спячых членаў сям'і, давіць, душыць, шчыпле…» засведчаны ў адным з міфалагічных аповедаў: «*Да вот я малой была да с мамкой спала. Спала да страшно мне стало. Я давай её будзіць, а ў ней на шэе кошлаты кто-то. Тут мы і понялі – домовік это*» (запісана ад Маскаленка Лідзіі Аляксееўны, 1937 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна). Заўважым, што на тэрыторыі Гомельшчыны такіх прыкладаў запісана няшмат. Што датычыць матыву, звязанага з выяўленнем «прысутнасці дамавіка ў доме, дзякуючы гукам», то адзначым яго значную геаграфічную пашыранасць на тэрыторыі Беларусі, асабліва на Гомельшчыне. «Усе віды начных хатніх гукаў (шорах, стук, трэск, топат, шагі, скрып, вой, плач, уздыхі, стогн, свіст і да т. п.) прыпісваліся на Палессі антрапаморфнаму дамавіку ці нябожчыкам» [3, *283*]. У запісаных аповедах, напрыклад, дамавіка выяўляюць такія гукі, як ***выццё*** (нечалавечым голасам) («*калі гаспадара няма дома, добры дамавік звычайна ператвараўся ў самога гаспадара, потым хадзіў па хаце і адпугіваў вароў. Калі знаходзіў вора, то пачынаў выць*» – запісана ад Сахаваравай Матроны Пiліпаўны, 1922 г. н., в. Завалочыцы Глускага раёна Магілёўскай вобласці), ***грукат*** («*перасяліўшыся, мы сталі чуваць нейкія стукі, усё падала, чуўся голас*» – запісана ад Белай Алены Мікалаеўны, 1979 г. н., в. Перавалока Рэчыцкага раёна), ***скрып*** («*скрыпіць полам, брэнчыць чэм-небудзь, так ён мсціць*» – запісана ад Мікалаенка Алены Уладзіміраўны, 1930 г. н., г. Гомель; «дамавіку вельмі не падабаецца беспарадак, таму, калі пачуеш скрып – гэта дамавік наводзе парадкі, і не трэба яму перашкаджаць» – запісана ад Карпенкінай Ганны Якаўлеўны, 1941 г. н., в. Залессе Чачэрскага раёна), ***віхор*** («*бацька колышкі ўбіваў, каб провалку нацягнуць і агарод наш агарадзіць. Убіваў, убіваў і тут слышыць: гук пайшоў, быццам трубу стукнуў. На месцы гэтым такі віхр падняўся, і толькі на гэтым месцы, больш нідзе*» – запісана ад Вергіенка Надзеі Васільеўны, 1939 г. н., г. Бабруйск), ***піск*** («*жыве дамавік, дзе яму нравіцца, там і жыве. Усякімі відамі ён паказаваецца: і старым, і маладым, і крэкча, і пішчыць*» – запісана ад Рудабельскай Эміліі Людвігаўны,

1913 г. н., г. Хойнікі), ***рогат і свіст*** («*дамавік вельмі любя пачастункі. І людзі кладуць яму ці канфеціну, ці малака ў талерцы за яго працу. Калі яму нешта не падабаецца, то ён можа і рагатаць, і пішчаць, і свісцець*» – запісана ад Карпенкінай Ганны Якаўлеўны, 1941 г. н., в. Залессе Чачэрскага раёна). «Прадказванне будучыні, засцярога ад бяды» – таксама распаўсюджаны матыў міфалагічных аповедаў: «*Быў у мяне выпадак, калі я на дачы не закрыла поўнасцю комін. У ноч праснулася ад таго, што нехта дзёргаў мяне за руку. У хаце была паўно чада. Я хутка разбудзіла ўсіх, і так мы выратаваліся, дзякуючы дамавіку*» (г. Боранъ Аршанскага раёна Віцебскай вобласці); «*я думаю, што гэта ён (дамавік) мяне ад смерці спас. Калі мне было гадоў 18, сабраліся мы ў саседнюю вёску на вячоркі ісці. Мы хацелі, каб хутчэй пайсці цераз рэчку. Гэта ў канцы лютага было, але марозчык добры. Сяброўкі ўжо апаздываюць, а я не магу касынку пуховую знайсці. Няма яе, і ўсё. Я прыйшла раней за іх, а яны ў той вечар вабшчэ не прыйшлі. Потым мы ўзналі, што яны ў проруб упалі і ўтапіліся*» (запісана ад Храпуцкай Марыі Данілаўны, 1929 г. н., г.Добруш).

Дамавік – адзіная сярод іншых міфалагічных істот, якую, пераязджаючы на іншае месца жыхарства, імкнуліся забраць з сабой. У розных мясцовасцях выконвалі такі абрад, як «*перавозіць дамавіка*», суправаджаючы яго замоўнай формулай. У в. Дубіно Гомельскага раёна,. напрыклад, калі запрашалі дамавіка ў новы дом, асвячалі святой вадой хату і прамаўлялі: «*Я еду ў новы дом і ты едзь са мною*», а таксама гаварылі: «*Макам самасеям абсяваю, жалезным тынам загараджаю ад змея паўзучага, ад змея лятучага і ад плахога чалавека. Як таго мака не падбіраць, так злому чалавеку ў мой дом не ступаць*» (запісана ад Касцянок Ганны Ігнатаўны, 1927 г. н.). У в. Шырокае Чачэрскага раёна было прынята падчас засялення ў новую хату ўпускаць спачатку ката, бо, лічылася, што «*жывёла бліжэй да дамавіка. Мы яго не бачым, а яны бачуць. І па выглядзе ката можна зразумець, прымае нас дамавік ці не*» (запісана ад Давыдзенка Ульяны Ігнатаўны, 1927 г. н.). У в. Карма Добрушскага раёна «*ў новы дом дамавых пераносяць у мяху ці на лапці*» (запісана ад Капытковай Ганны Пятроўны, 1940 г. н.), а ў в. Завалочыцы Глускага раёна Магілёўскай вобласці напярэдадні ад'езду ў новую хату клалі на кухні «*карзінку і гаварылі: «Дамавы, вось табе сані, паязджай з намі*» (запісана ад Валодзінай Надзеі Канстанцінаўны, 1924 г. н.). Жыхары г. Добруш звязвалі рытуал «перавозіць дамавіка» з венікам: «*Калі перасяляешся з старой хаты ў новую, трэба браць з сабой стары венік і так перанясеш дамавіка ў новую хату. Кажуць словы:* «*Хадзі з намі, дамавічок, не аставайся, добры старычок*» (запісана ад Буханкінай Марыі Адамаўны, 1912 г. н.).

Такім чынам, прааналізаваныя намі тэксты міфалагічных аповедаў дэманструюць адметныя характарыстыкі розных тыпаў міфалагічнага персанажа «дамавік»: дамавік – гэта міфалагічны персанаж антрапаморфнага выгляду; мае таксама зааморфны воблік; увасабляе дух памерлага гаспадара; мае высокі аўтарытэт апекуна сям'і і гаспадаркі.

Міфалагічныя аповеды, прысвечаныя вобразам ніжэйшай міфалогіі яшчэ сёння застаюцца недаследаванымі Як заўважыла Н. Крынічная, «фарміраванне

матываў і сюжэтаў народнай міфалагічнай прозы адбываецца ў кантэксце агульнага фальклорнага працэсу, які часткова вызначаецца аднымі і тымі ж вытокамі, часткова наступным міжжанравым узаемадзеяннем, як і спецыфікай кожнага з кампанентаў гэтага працэсу» [4, *10*].

Возьмем, напрыклад, балотніка, пра якога сабраны вельмі сціплыя звесткі, галоўным чынам у працы М. Нікіфароўскага «Нечистики: Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе». Вільна, 1907. Што датычыць сучасных запісаў, то яны нешматлікія: зроблены ў в. Гаць Акцябрскага раёна, в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна, в. Залессе Чачэрскага раёна, в. Дземяхі Рэчыцкага раёна, в. Неглюбка Веткаўскага раёна, в. Скепня Жлобінскага раёна. Амаль усе інфарманты пацвердзілі, што месца знаходжання гэтага нячысціка – балота. Беларусы вылучалі некалькі рыс балотнікаў: «*Панурыя, няўклюдныя, нерухомыя, яны жывуць поруч са сваімі братамі Багнікам і Аржавеннікам, а таксама Лознікам* (*Лазавіком*)*, дапамагаюць адзін аднаму праследаваць ахвяру – чалавека ці свойскую жывёлу*» [2, *42*].

Апісанне знешняга выгляду балотніка ў сучасных аповедах мала чым адрозніваецца ад характарыстыкі, дадзенай М. Нікіфароўскім: «*Зусім без вачэй, увесь у тоўстым пласце гразі, да якой прыліплі ў беспарадку багавінне, мохавыя валокны, смаўжы, мухі і іншая вадзяная жамяра*» [8, *62*].

Пры параўнанні запісаў можна пераканацца ў супярэчлівасці міфалагічных уяўленняў жыхароў: напрыклад, паводле адных, балотнік «*заўсёды быў гразны, вачэй у яго не было. Балотнікі маленькія, з гнілымі зубамі*» (запісана ад Бабкуновай Еўдакіі Ягораўны, 1940 г. н., в. Залессе Чачэрскага раёна), а ў в. Дземяхі Рэчыцкага раёна ўяўляюць балотніка з «*вялікімі вачамі, сам тоўсты, паходзіць на мужчыну*» (запісана ад Пашкуновай Марыі Максімаўны, 1927 г. н.). Якімі б living рознымі ні былі мясцовыя ўяўленні пра балотніка, можна пагадзіцца з высновай даследчыцы А. Леўкіеўскай: «У адрозненне ад іншых прадстаўнікоў нячыстай сілы, балотнік не ўмее мяняць свой воблік» [6, *350*].

Што да функцыянальнасці гэтага нячысціка, то, як сцвярджаюць інфарманты, балотнік – гэта «*нечысць, якая зацягвае людзей у балота*» (в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна); «*калі пойдзеш куды ў лес, дык цябе пачынае цягнуць у балота нейкая сіла*» (в. Залессе Чачэрскага раёна); балотнік «*мог зацянуць чалавека ў балота*» (в. Гаць Акцябрскага раёна); «*можа п'янага чалавека завесці ў балота… Балотнік робя на балоці ўсякія чудзеса…*» (в. Неглюбка Веткаўскага раёна).

Пра лазніка («банніка») у памяці інфармантаў Гомельшчыны таксама захаваліся сціплыя звесткі. У рускай міфалагічнай прозе «неадназначнасць уяўленняў пра банніка тлумачыцца часткова яго полісемантызмам» [4, *32*]. Вывучыўшы шматлікія крыніцы, Н. Крынічная зрабіла вывад аб наяўнасці ў гэтага персанажа зааморфных, фітаморфных, вогненных, антрапаморфных рыс. Пры гэтым яна вылучыла асобную групу аповедаў, дзе змешчаны звесткі пра лазніка як пра нябачную істоту: «Разам з тым у былічках, бывальшчынах, павер'ях ёсць нямала сведчанняў аб тым, што «баннік» («лазнік») – нябачная істота» [4, *39*]. Антрапамарфізацыю персанажа адзначым ва уяўленні Ганны

Іванаўны Герасіменка, 1934 г. н., з в. Неглюбка Веткаўскага раёна: «*Маёй бабушцы прыдаліся тры дзевачкі, якія жавалі хлеб, калі яна тапіла баню*».

У якой жа іпастасі паўстае гэты персанаж у мясцовай міфалагічнай прозе? Напрыклад, жыхары в. Дземяхі Рэчыцкага раёна ўпэўнена сцвярджаюць, што «*баннік – гэта такі нявідзімы чалавек*» (запісана ад Герыловіч Яўгеніі Іванаўны, 1929 г. н.). У іншых лакальных міфалагічных традыцыях лазнік таксама паказваецца як чалавек, у знешнім вобліку якога вар'іруюць розныя якасці: гэта або «*стары дзед з барадой, з вялікімі рукамі*» (запісана ад Прахарэнік Любові Уласаўны, 1926 г. н., в. Дзяражычы Лоеўскага раёна), «*нявідзімы чалавек*» (запісана ад Несцяровіч Аляксандры Цімафееўны, 1923 г. н., г. п. Карма), «*чорны страшны, махнаты чалавек з вельмі гразнымі валасамі*» (запісана ад Масько Алены Пятроўны, 1920 г. н., в. Печышчы Светлагорскага раёна). Паводле высновы У. Лобача, лазнік «у беларускіх вераваннях дух – жыхар і гаспадар лазні… Пераважна нябачны або падобны на Вадзяніка. Лічыўся найбольш злосным сярод іншых сядзібных нячысцікаў, што тлумачыцца месцазнаходжаннем лазні на мяжы свету Культуры (прасторы, засвоенай чалавекам) і Прыроды» [2, *277*]. У апісаннях фалькларыстаў XIX ст. лазнік «пераважна нябачны або падобны на Вадзяніка» [2, *277*]. Паводле сведчанняў Марыі Аляксандраўны Максімчык, 1922 г. н., з в.Ківацічы Кобрынскага раёна, «*баннік – гэта такі дзядок малы з барадою сівою да самых пят*». З гэтай істотай звычайна чалавек звязваў свае няшчасці, таму і кіраваўся правіламі народнага этыкету, калі ішоў паліць печ у лазні або памыцца: «*Калі прыходзіць хазяін ілі сасед у баню, каб тапіць яе, то доўжан папрыветстваваць яго і паздаровацца з ім, штоб ён не абідзеўся*» (в. Неглюбка Веткаўскага раёна).

Функцыянальнасць лазніка звязвалася з такім дзеяннем, як пужанне людзей, якія ноччу мыюцца ў лазні: «*Ён можа напужаць стукам, храпам, плясканнем кіпеню*» – запісана ад Канапацкай Наталлі Сцяпанаўны, 1935 г.н., в. Лахва Лунінецкага раёна). Лазнік, зыходзячы з тэкстаў міфалагічных аповедаў, – злосная істота, таму і невыпадковыя засцярогі: «*трэба свяціць баню, калі баннік зусім не дае рады, чытаць малітву «Отче наш*» (в. Дземяхі Рэчыцкага раёна); «*пакідаць у бані венік і ваду ў тазе*» (в.Ківацічы Кобрынскага раёна); «*каб залагодзіць Лазніка, у новую лазню прыносілі ахвяру – хлеб ды соль – ці закопвалі пад ганкам чорную курыцу…*» [2, *277*].

Вампір, або вупыр (вупар) – міфалагічны персанаж, пра які даволі падрабязныя звесткі можна знайсці ў працах А. Багдановіча, М. Федароўскага, П. Дземідовіча. Першы, падкрэсліваючы як абавязковую рысу здольнасць асобных людзей мець пры жыцці сувязь з нячыстай сілай і дзякуючы гэтаму ператварацца пасля смерці ў «вупараў», адзначае, што «па начах яны прыходзяць у хаты сваіх былых ворагаў, а часам нават сяброў і родных, кладуцца на грудзі абранай ахвяры, прыпадаюць вуснамі да яе сэрца і высмоктваюць гарачую кроў» [1, *159*].

У міфалагічных аповедах матыў выпівання вампірамі людской крыві з'яўляецца цэнтральным. Ва ўсіх рэгіянальных традыцыях беларусаў адзначаецца, што вампіры – «*ето тые людзі, екіе п'юць кроў*» (в. Майсеевічы

Петрыкаўскага раёна); «*сасуць кроў*» (г. Боранъ Аршанскага раёна); «*любяць смактаць чалавечую кроў*» (г. Светлагорск); гэта «*памерлы чалавек, які ноччу ўстае з магілы, нападае на жывёлу ці людзей, выпівае іхнюю кроў*» (в. Залессе Чачэрскага раёна); «*ето сам чалавек, каторы жаждуе людской крыві*» (в. Неглюбка Веткаўскага раёна). Паводле звестак, змешчаных у працы М. Федароўскага «Люд беларускі», вампір «настолькі помслівы, што за кожную знявагу ў свой адрас, за самую малую крыўду, нават за нястрыманае слова, або жывым разрывае чалавека, або адкручвае яму галаву» [цыт. па: 1, *160*].

У сучасных запісах у розных мясцовасцях функцыянальнасць вампіра звязана з укусам чалавека і ператварэннем апошняга таксама ў вампіра: «*Калі вампір укуся, адразу робішся і сам вампірам*» (г. Боранъ Аршанскага раёна); «*любіць чалавечую кроў і як укусіць чалавека, то і той становіцца вампірам*» (в. Слабань Светлагорскага раёна); «*калі каго вампір укусіў, то тады той чалавек сам становіцца вампірам*» (в. Залессе Чачэрскага раёна).

Ваўкалак, ваўкалака – гэта пярэварацень, чалавек, які ператвораны ў ваўка. «Паводле ўяўленняў беларусаў, ператварэнне можа адбыцца як па ўласнай волі з пэўнымі эгаістычнымі мэтамі чалавека-чараўніка, так і па яго чарах, скіраваных на аднаго чалавека або групу людзе» [2, *71*]. У в. Забалатнікі Клецкага раёна запісаны наступныя міфалагічныя звесткі: цяжарная жанчына «*не хацела дзіцятка, і тады яе нешта карала за гэтае, і яна пераўтваралася на ноч у ваўкалака*». Як асэнсоўваецца сёння міфалагічны персанаж у народным асяроддзі? Інфарманты звяртаюць увагу на такую рысу гэтай істоты, як чалавечы погляд («*вочы ў ваўкалака чалавечаскія*» – в. Бывалькі Лоеўскага раёна). Адзначаюцца акустычныя асаблівасці вядзення голасу (ваўкалак «*вые як бы плача*», «*гэтыя ваўкалакі вельмі жаласна выюць і стогнуць, нібы хворыя людзі*» (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна), «*страшэнны вой яго пахож на плач*» (в. Пабядзіцель Лоеўскага раёна), «*тыя, што ператвораныя, зусім як ручныя – жаласна скуголяць, у іх душа яшчэ чалавечая*» (п. Мядкоў Светлагорскага раёна). Падкрэсліваюцца адметнасці харчавання: «*Не ганяюць жывёлу і не палююць на яе, харчуюцца раслінай*» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага раёна), «яны ядуць траву, корні, ягады, кару і розную лістоту» (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна).

Цікава параўнаць даўнія и сучасныя міфалагічныя аповеды пра ператварэнне чалавека ў ваўка. Паводле сведчанняў, занатаваных фальклярыстамі XIX ст., «каб пераўвасобіцца ў ваўка, трэба тройчы перавярнуцца цераз нож, уторкнуты ў зямлю, вымаўляючы пры гэтым асаблівае закляцце…» (А. Багдановіч); «у розных месцах і рознымі асобамі гэта ператварэнне адбываецца па-свойму. Так, адзін адшуквае ў лесе асінавы пень, які, калі секлі дрэвы, не перахрысцілі, хапаецца зубамі за яго край і праз галаву перакідваецца на супрацьлеглы бок пня. Другі кладзе на такі пень шчотку і грэбень ці трэску, якая са свістам адскочыла ўбок, калі секлі дрэва, і ў сваю чаргу куляецца цераз пень тройчы. Трэці ўторквае ў зямлю сем аднолькавых нажоў вастрыёй угору і куляецца цераз іх. Ва ўсіх гэтых выпадках, апынуўшыся на другім баку пня, нажоў, калоў, чараўнік робіцца ваўком…» (Н. Нікіфароўскі); «Пераварочваюцца ўсялякімі спосабамі. Хто ўбівае ў зямлю

чатыры асінавыя калочкі і перакульваецца цераз іх, хто проста куляецца цераз асінавую калоду ці цераз пень і як толькі тое зробіць, то становіцца воўкам ці чым іншым, што яму трэба» (А.Сержпутоўскі); «Перад тым, як ператварыцца ў ваўка, чараўнік заганяе ў зямлю пяць асінавых калоў у якім-небудзь патаемным месцы, але так, каб два калы нагадвалі пярэднія ногі, два заднія, а пяты – хвост, і, скачучы наперад цераз усе, пачынаючы ад задняга кала, ён становіцца ваўком» (П. Шейн); «Каб ператварыцца ў нейкую жывёлу, чалавек уторквае ў глухім месцы леса, аддаленай пусткі дванаццаць аднолькавых нажоў у зямлю, вастрыём угору, і тройчы куляецца цераз іх, імкнучыся не скрануць нажоў з месца» (Н. Нікіфароўскі) [цыт. па: 1, *161–171*].

У многіх мясцовасцях да гэтага часу бытуюць ўяўленні, звязаныя з добрымі і злымі ваўкалакамі: «*Могуць быць злыя і добрыя ваўкалакі, але ж часцей за ўсё злыя*» (в. Халоднікі Калінкавіцкага раёна); «*ваўкалак можа быць добры і злы*» (г. Добруш); «*ёсць людзі, якія могуць самі ператварацца ў ваўкоў, то яны прыносяць людзям шкоду. Гэта калдуны… Есць яшчэ ваўкалакі і добрыя па натуры. Гэта людзі, якіх за грахі пакараў Бог ці паздзекваўся калдун*» (в. Буркі Брагінскага раёна). У памяці некаторых інфарматараў засталася, хоць і не дастаткова выразна, сітуацыя ператварэння чалавека ў ваўкалака з дапамогай трох нажоў: «*Браліся тры нажы, утыркаліся ў зямлю і пачыналі кружыцца ў тым кругу (паміж нажамі), тры абарота ў адну старану, тры – у другую*» (в. Скепня Жлобінскага раёна). Паводле ўспамінаў, у працэсе ператварэння ў ваўкалакаў прысутнічалі тыя ж тры нажы, якія «*чараўнікі ўтыкалі ў зямлю, а потым скакалі праз іх тры разы*» (в. Грамыкі Веткаўскага раёна). У некаторых аповедах размова вядзецца пра «*зачараваныя рэчы*» (праўда, канкрэтна яны не называюцца), праз якія калі пераскочыць, можна стаць ваўкалакам (в. Людвін Хойніцкага раёна). У некаторых лакальных міфалагічных традыцыях былі вядомы іншыя павер'і, звязаныя з пераўтварэннем у ваўкалака: напрыклад, «*бяруць нож яны, у пень тыркаюць і сягаюць праз яго. Некаторыя цераз старое кола, без восяў, пралазяць*» (г. Добруш), «*ваўкалак – гэта чараўнік, калдун, які ў поўнач прыходзіць у лес і ператвараецца ў ваўка. Для гэтага ён націрае ўсяго сябе сокам чараўнічай травы, сабранай пад Іванаў дзень на Лысай гарэ. Чараўнік павінен перапрыгнуць праз асінавы пень з ваткнутымі ў ім 12 нажамі*» (г. п. Парычы Светлагорскага раёна).

Паводле іншых сведчанняў, вядзьмак ператвараў чалавека ў ваўкалака, калі той «*надзяваў закалдованый пояс або перашагваў праз пень, у які быў уваткнуты нож*» (в. Струмень Кармянскага раёна); «*штоб стаць абараценем, па закляццю нада пралезці ў хамут*» (в. Меркулавічы Чачэрскага раёна).

Прыведзеным прыкладам можна знайсці пацвярджэнне ў даследаванні А. Леўкіеўскай: «Ператварыцца ў ваўка калдун мог і іншымі спосабамі: пераварочваннем праз плот або перакрыжаванне, праз асінавы пень, пралазячы праз хамут або пераступаючы праз пакладзены пад парогам пояс ведзьмы» [6, *409–410*]. Жыхарка в. Залессе Чачэрскага раёна Ганна Якаўлеўна Карпенкіна, 1941 г. н., выказала думку, што «*ваўкалакам можна стаць, калі доўга глядзець на поўную луну». Ваўкалак мог набыць і ранейшы чалавечы воблік:* «*Праз некалькі гадоў робяцца зноў людзьмі*» (г. Добруш); «*Але ваўкалакам чалавек*

становіцца не назаўсёды, а толькі на некаторае ўрэмя» (в. Залессе Чачэрскага раёна); «Лічылася, што ваўкалаку можна дапамагчы хутчэй стаць зноў чалавекам. Дзеля гэтага трэба кінуць на яго пояс, накрыць абрусам, на якім асвячалі велікодную ежу, кінуць на яго сваю скінутую і разадраную адным узмахам кашулю, парваць ільняную нітку, пад якой ваўкалак прабег і інш.» [5, *71*].

Сярод спосабаў засцярогі ад ваўкалака вылучаецца найперш забіванне «*асінавага кола*» ў сэрца (в. Славань Светлагорскага раёна). Засцерагчыся ад ваўкалака, паводле перакананняў беларусаў, можна з дапамогай малітвы і крэйды: «*Нужно этим мелом нарисовать круг, стать в него и читать молитву. Оборотень испугается молитвы и убежит, только так можно спастись*» (в. Пералёўка Веткаўскага раёна). Устойлівым з'яўляецца народнае меркаванне адносна боязі ваўкалака, каб хто-небудзь са староннх не парушыў тыя прадметы (нажы), якія ён выкарыстоўвае ў самім рытуале пярэваратніцтва: «*Баіцца ён толькі аднаго: калі хто-небудзь выцягне з пня адзін з дванаццаці нажоў, тады ён ужо ніколі не зможа стаць зноў чалавекам, прыняць чалавечае абліччa*» (г. п. Парычы Светлагорскага раёна). Жыхары в. Вільча Жыткавіцкага раёна працэс адваротнага пэратварэння ваўкалака, набыцця ім чалавечага вобліку звязваюць з поясам, які, лічылі, «*трэба працягнуць па зямлі, і калі ваўкалакі пераскочылі б праз яго, то й сталі б ізноў людзьмі*». Калі дзейнічалі ведзьмакоўскія чары («*у ваўкалака чалавека магла ператварыць і ведзьма*» – в. Пабядзіцель Лоеўскага раёна), то, каб вызваліцца ад іх, у гэтай мясцовай традыцыі прапаноўвалася «*пралезці ў хамут ілі ж перакуліцца цераз парог*» (в. Пабядзіцель Лоеўскага раёна). Як у рускіх міфалагічных павер'ях, так і паводле вераванняў беларусаў, тыповай з'явай было ператварэнне людзей у ваўкоў чараўнікамі падчас вяселля: «*І больш за ўсё чараўнікі абарачаюць у ваўкоў людзей у час вяселля*» (в. Вільча Жыткавіцкага раёна).

Сістэматычнае дэталёвае вывучэнне этнічных міфалагічных уяўленняў беларусаў дае падставы сцвярджаць, што гэты фрагмент народнай культуры, які мае шырокую геаграфію распаўсюджання і багатую лакалізацыю (аб гэтым сведчыць багацце мясцовых варыянтаў), яшчэ недастаткова вывучаны і мае вялікія перспектывы даследавання.

Кікімара – міфалагічны персанаж антрапаморфнага выгляду: «*Кікімара – ето дзеўка, ена некрасівая*» (запісана ад Белкавец Анастасіі Максімаўны, 1919 г. н., в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна), «*злой дух у выглядзе карліка або маленькай жанчыны*» (запісана ад Маханавай Паліны Пятроўны, 1908 г. н., г. Гомель), «*очэнь некрасівы чалавек*» (запісана ад Пацёмкінай Галіны Нікіфараўны, 1936 г. н., в. Сярэднія Малынічы Чачэрскага раёна), «*кікімары – гэта дзевачкі, якія яшчэ не паявіліся на свет, а ўжо былі пракляты сваімі бацькамі*» (запісана ад Карпенка Ніны Максімаўны, 1924 г. н., г. Жлобін), «*кікімары – гэта касматыя бабы*» (запісана ад Храпуцкай Марыі Данілаўны, 1929 г. н., г. Добруш) і інш. Сустракаюцца міфалагічныя аповеды, у якіх адзначаюцца зааморфныя рысы кікімары, напрыклад наяўнасць хваста («*у кікімары доўгі хвост, странныя валасы*» – запісана ад Мільта Валянціны Мікалаеўны, 1950 г. н., г. Борань Аршанскага раёна). Амбівалентнасць

міфалагічных уяўленняў выяўляецца ў характарыстыцы гэтага персанажа то як «*маленькай жанчыны*», то як вялікага росту, плячыстых, тоўстых, «*касматых баб*». Калі жыхары в. Неглюбка Веткаўскага раёна ўпэўнены, што кікімара – гэта сяброўка лесуна («*кікімара жыве ў лясу, ета падруга лешага, запаведуе лесам, звярамі, пціцамі*» – запісана ад Герасіменка Ганны Іванаўны, 1934 г. н.), то паводле іншых уяўленняў, кікімара – жонка дамавіка (запісана ад Карпенкінай Ганны Якаўлеўны, 1941 г.н., в. Залессе Чачэрскага раёна, ад Каленчыкавай Сафіі Аўрамаўны, 1934 г. н., в. Уза Буда-Кашалёўскага раёна), а таксама «*дружыць з балотнікам*» (запісана ад Белкавец Анастасіі Максімаўны, 1919 г. н., в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна) або «*балотная ведзьма*» (запісана ад Мільта Валянціны Мікалаеўны, 1950 г. н., г. Борань Аршанскага раёна).

Звесткі пра паходжанне кікімары даюць падставы сцвярджаць, што ў некаторых мясцовых традыцыях гэты персанаж апасродкавана ідэнтыфікуецца з русалкамі: «*Кікімары – гэта нехрышчоныя ці дзеці, якіх праклялі бацькі*» – запісана ад Дзянісавай Веры Максімаўны, 1930 г. н., в. Дзербічы Буда-Кашалёўскага раёна; «кікімара – маленькая дзевачка, што памерла нехрышчонай» – запісана ад Каленчыкавай Сафіі Аўрамаўны, 1934 г. н., в. Уза Буда-Кашалёўскага раёна). Заўважым, што гэтыя народныя ўяўленні найбольш пашыраны на тэрыторыі Гомельшчыны.

Паводле асобных мясцовых уяўленняў кікімара з'яўлялася ў той хаце, дзе «*памерла маленькая дзяўчынка*» (запісана ад Лапаценка Зінаіды Паўлаўны, 1938 г. н., в. Леніна Добрушскага раёна), прычым у некаторых мясцовых традыцыях удакладняецца, што менавіта дзяўчынка, якую праклялі бацькі, становіцца кікімарай (запісана ад Карпенкінай Ганны Якаўлеўны, 1941 г. н., в. Залессе Чачэрскага раёна). Заўважым, што ў пераважнай большасці запісаных тэкстаў менавіта забойства дзіцяці з'яўляецца ўмовай з'яўлення ў хаце кікімары: «*яны з'яўляюцца ў сем'ях, дзе адбылося дзетазабойства ці іншы цяжкі грэх*» (запісана ад Фраловай Г.І., 1916 г. н., г. Рэчыца), «*пасяляюцца кікімары ў тым доме, дзе маці забіла сваё дзіця*» (запісана ад Куцэвіч Ніны Сцяпанаўны, 1924 г. н., г. Добруш).

Амаль усе інфарманты называюць кікімару «злым духам», а таксама ўяўляюць у выглядзе непрыгожай жанчыны, знешні выгляд якой вар'іруецца ў розных лакальных традыцыях: «*кікімара – злы дух у выглядзе карліка або маленькай жанчыны, галава ў яе з напёрстак і цела маленькае, як тая саломінка*» (запісана ад Маханавай Паўліны Пятроўны, 1908 г. н., перасяленка з в. Струмень Кармянскага раёна), «*чула толькі, што эта очэнь некрасівы чалавек. Ён такі, як і ўсе людзі, толькі ліцо очэнь страшнае*» (запісана ад Пацёмкінай Галіны Нікіфараўны, 1936 г. н., в. Сярэднія Малынічы Чачэрскага раёна), «*кікімара мае від маленькай жанчыны з доўгімі чорнымі валасамі і белым тварам. Рукі ў яе вялікія, а ногі кароткія, перакідваецца з адной нагі на другую*» (запісана ад Буханкінай Марыі Адамаўны, 1912 г. н., г. Добруш).

Функцыянальнасць гэтага персанажа звязваюць у народзе найперш са шкоднымі дзеяннямі, не канкрэтызуючы, з якімі менавіта («*робяць кікімары людзям разную шкоду*» – запісана ад Белкавец Анастасіі Максімаўны, 1919 г. н.,

в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна), так і падрабязна называючы іх, напрыклад, «*кікімара можа дрэнь зрабіць жывёле, кідае і б'е посуд, спаць мяшае, грахаціць уночы*» (запісана ад Маханавай Паўліны Пятроўны, 1908 г. н., перасяленка з в. Струмень Кармянскага раёна), «*кікімары па начах стукаюць па сценам, пужаюць дзетак, хаваюць і раскідваюць рэчы*» (запісана ад Карпенка Ніны Максімаўны, 1924 г. н., г. Жлобін), «*кікімара, бывала, што дажа людзей тапіла ў балоце*» (запісана ад Каленчыкавай Сафіі Аўрамаўны, 1934 г. н., в. Уза Буда-Кашалёўскага раёна), «*насмяхаецца над людзьмі, магла закружываць у балота*» (запісана ад Мільта Валянціны Мікалаеўны, 1950 г.н., г. Борань Аршанскага раёна), «*кікімара на печы стукае ў сцены, палохае малых дзетак, раскідвае па хаце вялікія прадметы*» (запісана ад Буханкінай Марыі Адамаўны, 1912 г. н., г. Добруш), «*кікімара па начах стукае ў сцены, можа раскідаць розныя рэчы або паламаць мэблю*» (запісана ад Прахарэнік Любові Уласаўны, 1926 г. н., в. Дзяражычы Лоеўскага раёна), «*еслі прыходзіць чалавек у лес, то кікімара можа яго заблудзіць у лясу, ... навядзе на чалавека цьму, і ён можа хадзіць па лесе очэнь доўга*» (запісана ад Герасіменка Ганны Іванаўны, 1934 г. н., в.Неглюбка Веткаўскага раёна). У некаторых міфалагічных аповедах утрымліваюцца звесткі, паводле якіх кікімара мела добрыя намеры, асабліва у дачыненні да дзіцяці: «*Калі кікімара бачыць малое дзіцятка, то яна робіць усё, каб яму было добра, а таксама дапамагае маці*» (запісана ад Карпенкінай Ганны Якаўлеўны, 1941 г. н., в. Залессе Чачэрскага раёна).

Кікімара – міфалагічная істота, паходжанне якой звязана з душамі дзяўчынак або праклятых бацькамі, або памёршых да хрышчэння, або якіх забілі маці: «*Кікімары – ета дзеўкі, якія былі праклятыя маткаю яшчэ ў чрэве ілі якія памерлі да хрышчэння»* (в. Бывалькі Лоеўскага раёна), «*ета маленькая жанчына, якая памерла, калі была маленькай дзяўчынкай*» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага раёна), «*гэта дзяўчынка, якая памерла маленькай дзевачкай*» (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна), «*гэта дзіця, якое не нарадзілася... Найчасцей яны прыходзяць у хаты тых, у каго былі ўбітыя дзеці*» (в. Лапічы Буда-Кашалёўскага раёна), «*гэта памерлыя нехрышчоныя дзеці ці дзеці, якіх праклялі шчэ нават да раждзенія*» (Чачэрскі раён), «*гэта дзеўкі, якія шчэ не паявілісь на свет, а ўжо былі пракляты сваімі бацькамі*» (в. Бабоўка Жлобінскага раёна). Павер'і пра кікімару распаўсюджаны ў большай ступені ў рускіх і ўкраінцаў. Што датычыць беларусаў, то зафіксаваны звесткі пра гэты міфалагічны персанаж нешматлікія. На думку А. Леўкіеўскай, «многія рысы гэтага міфалагічнага вобраза ўказваюць на тое, што ён склаўся ў глыбокай старажытнасці, і хутчэй за ўсё, пад уплывам ушанавання Мокашы» [6, *259*].

Знешні выгляд кікімары ў рускай міфалагічнай традыцыі мае некалькі партрэтных версій. Па-першае, яе ўяўлялі ў выглядзе «маленькай, пачварнай, скручанай бабулькі, смешнай, выродлівай, неахайнай, апранутай у рвань, лахманы» [6, *260*], па-другое, захаваліся нешматлікія матэрыялы, паводле якіх, гэта «дзяўчына з доўгай касой, голая або апранутая ў белую, чорную або чырвоную сарочку...» [6, *260*], па-трэцяе, вельмі рэдкія сведчанні аб тым, што кікімара магла набываць мужчынскую іпастась.

Беларусы ўяўлялі кікімару ў выглядзе «*маленькай жанчыны*» (вёскі Кашалёў, Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна, п. Палянаўка Веткаўскага раёна), «*страшэннай жанчыны, вельмі лахматай, з вялікімі рукамі, ногі ў яе кароткія, не як чалавек ходзіць, а перакідваецца з адной нагі на другую*» (в. Забалатнікі Клецкага раёна Мінскай вобласці), «маленькай дзяўчынкі» (в. Мормаль Жлобінскага раёна), у выглядзе лесавіка жаночага полу («*кікімара – той жа лесавік, толькі жэншчына*» – г. Гомель), дзіцяці (в. Лапічы Буда-Кашалёўскага раёна).

Месца жыхарства беларускай кікімары – хата (печ, падпечак), а таксама балота: «*Абычна кікімары ў хаці жывуць на вярху на печы і ў падпечку*» (в. Бывалькі Лоеўскага раёна), «*кажуць, што кікімары тожа ў хаце жывуць*» (в. Мормаль Жлобінскага раёна), «*кікімары – ета злы дух хаты, які жыве на печы*» (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна), «*кікімара – злая асобіна, якая жыве ў хаце, яе месца на печы ці ў подпечку*» (в. Ведрыч Рэчыцкага раёна), «кікімары жывуць у доме на печы» (г. Добруш). Факт месцазнаходжання кікімары ў балоце пацвярджаецца запісамі, зробленымі ў г. п. Акцябрскі («*Ёсць яшчэ і кікімара, якая жыве ў балоце*»), у Чачэрскім раёне («*Жывуць кікімары ў асноўным на балоце*»), у Мінскай вобласці («*яны жыве ў балоце, дзе шмат чароту*» — в. Забалатнікі Клецкага раёна). У чым жа сутнасць злоснага пачатку, які быў дамінуючым у кікімары? Паводле запісаў, кікімару параўноўвалі з нячыстай сілай, якая «*прыносіла ўрэд людзям, у хаці магла нашкодзіць, пабіць талерку або другі посуд, пужала, у хляве ці куратніку наводзіла хваробу на курэй*» (в. Пабядзіцель Лоеўскага раёна); «*ноччу кікімара можа будзіць дзяцей, раскідваць па хаце розныя рэчы, палохаць людзей, стукаць ці грукаць у хаце*» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага раёна); «*хихиканье в темном углу, бьющаяся посуда, плач и страхи детей, ссоры в доме – все это дело рук кикиморы*» (г. Гомель); «*у ноч перад Калядамі паліць кудзелю*» (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна); «*кікімары па начах стукаюць па сценах, непакояць малых дзяцей, па хаце раскідваюць рэчы, ламаюць мебель, хочуць выжыць чалавека*» (г. Добруш); «*зацягвае чалавека ў балота*» (в. Забалатнікі Клецкага раёна Мінскай вобласці); «*завлекаюць у чашчу і там астаўляюць*» (в. Стараселле Шклоўскага раёна Магілёўскай вобласці); «*яна стукае, грыміць, разбівае пасуду, ніткі путае*» (в. Салтанова Рэчыцкага раёна); «*пугалі грыбнікоў*» (г. Гомель). У в. Барсукі Кармянскага раёна кікімару называлі чушкай, лічылі яе прычынай пажару: «*У маёй саседкі ета ў хаце была... У іх маленькая дзяўчынка была. Хазяйка пайшла даглядацца, а дзяўчынка засталася каля грубкі гуляць. Яна вугалькі, відаць, выграбала – усё загарэлася на ёй, кухня згарэла. Маці прыбегла, дзверы адчыніла – яе агнём. Яна папасці туда не магла. Дачка і згарэла. І вось гаварылі: эта там чушка бегала*». Сустракаюцца і сведчанні інфармантаў аб тым, што кікімара не толькі шкодзіла, але магла і дапамагаць, асабліва, калі яна не адчувала пагрозы з боку чалавека ў адносінах да сябе: «*Яшчэ кажуць, што кікімара можа папярэдзіць чалавека аб блізкай бядзе...*» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага раёна), «*кікімара, калі бачыць маленькае дзіцятка, то яна таксама пачынае плакаць, бо хоча быць ім. Тады*

яна ахраняе гэта дзіця, каб усё ў гэтага дзіця было добра, каб не плакала ноччу, не балела» (в. Лапічы Буда-Кашалёўскага раёна).

Меркавалі, што з мэтай засцярогі ад кікімары варта абавязкова наведаць царкву, «*взять там пасвяцонай воды и окропить ею все углы в доме и порог*» (г. Гомель), пры гэтым абавязкова трэба прамовіць замоўныя радкі: «*Изоди ты, кикимора домовая, из моего дома скорее, а не то задерут тебя прутьями, сожгут красным полымем, зальют смолою черною. Аминь*» (г. Гомель). Іншы раз, каб больш надзейна засцерагчыся ад кікімары, пасыпалі соллю дарожку, «*чтобы кикиморы потеряли свой след*» (г. Гомель).

Міфалагічны персанаж ведзьма ў розных дыялектных павер'ях набывае свае лакальныя рысы, «ідэнтыфікуецца на аснове такіх галоўных прыкмет, як рэальная жанчына, якая водзіцца з нячыстай сілай, валодае звышнатуральнымі ўласцівасцямі і выкарыстоўвае іх у шкодных адносна да людзей мэтах» [3, *230*].

Калі гаварыць пра знешні выгляд ведзьмы, то ў мясцовых міфалагічных традыцыях адзначаюцца розныя іх рысы: гэта і «*старыя худыя жанчыны*» (г. Гомель, ад Емяльянавай Алы Георгіеўны, 1965 г. н.); у яе «*валасы касматыя і чорныя, вочы зялёныя, як у ката, некрасівая яна*» (г. Гомель, ад Колас Ефрасінні Сямёнаўны, 1926 г. н.). Здольнасць да ператварэння – характэрная рыса палескай ведзьмы. Ведзьма магла набываць выгляд чорнай кошкі, «*якая пачала даіць карову*» (г. Гомель), чорнага ката, які «пачаў у двор бегаць, і там вечна нехарошае што-небудзь случалася: то цыпляты падушаныя ляжаць, то яйцы разбітыя ці што абёрнута, ці пабіты сцёклы» (в. Антонаўка Буда-Кашалёўскага раёна). Яна магла пераўтварацца ў свінню: «*Хлопцы з дзеўкамі гуляць праз кладбішча хадзілі, а там баба дзелалась свіннёй і пужала іх. А ў нас дзед быў, які ўсё ўгадваў. Пайшлі да яго хлопцы, і спрашываюць пра гэтую свінню. І ён сказаў, каб яны спаймалі гэтую свінню і рэзанулі ёй нажом па назе… Тады адзін хлопец прыходзіць дамоў, а ў мамкі палец забінтаваны*» (в. Стаўбун Веткаўскага раёна). Верылі, што «*ведзьмы дзелаліся свіннямі, за людзямі ганяліся*» (в. Церахоўка Добрушскага раёна). Ведзьма, як лічыцца, магла набываць выгляд розных істот – свінні, сабакі, змяі (г. Добруш), мышы, вароны, жабы: «*Магла пераўтварацца ў розных птушак і звяроў – мыш, варону, жабу, свінню*» (в. Крупец Добрушскага раёна).

У шматлікіх міфалагічных аповедах функцыянальнасць ведзьмы звязана з адбіраннем малака, насыланнем «*псоты*» на людзей: «*Ведзьмы адбіралі малако ў кароў*» (в. Ігаўка Добрушскага раёна); «*у святы, асабліва на Купалу, ведзьмы прыходзілі ў чый-небудзь дом і прасілі пазычыць што-небудзь, а потым насылалі порчу на хазяінаў дома*» (г. Добруш).

Паводле народных уяўленняў, ведзьму можна распазнаць. Яна «рэальная жанчына, якая жыве сярод людзей… і галоўнай мэтай рытуалаў і звычаяў, прымеркаваных да перыяду яе актывізацыі лічыцца неабходнасць яе распазнаць… і абясшкодзіць» [3, *235*]. Як адзначае Л. Вінаградава, з гэтай мэтай выкарыстоўваюцца «кіпячэнне цадзілкі, асінавых калкоў, іголак, мураўёў; працягванне ўпоперак дарогі канаплянай ніткі (для вызначэння ведзьмы па паводзінах яе каровы); калецтва жывёлы, якую заўважылі ў купалькую ноч каля каровы…» [3, *235*].

Як засцерагаліся ад ведзьмаў? На гэтае пытанне у розных вёсках былі атрыманы цікавыя адказы, якія дазволілі правесці класіфікацыю павер'яў у сувязі з тымі дзеяннямі, якія выконваліся. У в. Сівінка Веткаўскага раёна засцерагаліся ад ведзьмы, праносячы «*васьмёркай над сталом перад выганам каровы спечаную булку хлеба*». У п. Бальшавік Гомельскага раёна «*клалі ў вокнах хаты крапіву як сродак супраць чараў ведзьмы, вешалі ў хлеў забітую сароку», імкнуліся «акрапіць у хаце ўсе вуглы святой вадой*» (г. Гомель), мець пры сабе булаўку (в. Уза Буда-Кашалёўскага раёна). Каб ведзьма не адабрала малако ад каровы, «*трэба было ў цадзілку пакласці тры іголкі, а потым малако праз калітку выліць*» (в. Губарэвічы Хойніцкага раёна). З мэтай засцерагчы свойскую жывёлу ад яе шкоднага ўплыву, «*трэба ў вербную нядзелю пабіць карову свяцонай вярбой, у чысты чацвер падразаць карове хвост і вешаць яго пад страху хлява*» (в. Хуснае Петрыкаўскага раёна),

Як бачым, найбольш устойлівымі прыкметамі гэтага міфалагічнага персанажа з'яўляюцца жаночая іпастась, сувязь з нячыстай сілай, прыналежнасць да сталай узроставай групы, здольнасць да ператварэння ў птушак і жывёл, адбіранне малака, насыланне на чалавека шкоды.

Лесавік (лясун), у адрозненне ад дамавіка, які апекаваў «сваю» прастору, з'яўляўся прадстаўніком «чужой»: «Лес успрымаўся як небяспечная і чужая для чалавека прастора, як адно з увасабленняў іншага свету і месца знаходжання нячыстай сілы» [6, *320*]. У беларускай міфалогіі за гэтым персанажам замацаваліся такія назвы, як «Дабрахот, Дабрахожы, Верасовы Дзядок, Лешы, Лясны Дзед, Лясны Хазяін, Часной Леса» [2, *285*]. «Дваістае стаўленне да Лесавіка тлумачыцца як шкодай з яго боку (можа прымусіць блукаць, напалохаць чалавека, пазбавіць паляўнічай здабычы), так і дапамогай» [2, *285*]. Напрыклад, шкодныя функцыі лесавіка звязаны з наступнымі дзеяннямі: «*Любіць вадзіць грыбніка па лесе кругамі, валіць яго з ног, можа яго заблудзіць*» (запісана ад Масько Алены Пятроўны, 1920 г. н., в. Печышчы Сетлагорскага раёна)), «*крадзе скаціну, якая заблудзілася*» (запісана ад Лёгенькай Ніны Васільеўны, 1930 г. н., в. Жмураўка Рэчыцкага раёна), «*рассыпае кошыкі з ягадамі, палохае дзяцей, можа забраць іх да сябе*» (запісана ад Капшай Ганны Данілаўны, 1918 г. н., в. Мілаград Рэчыцкага раёна), «*застаўе... блукаць па лесе і замучае да смерці*» (запісана ад Давыдзенка Ульяны Ігнатаўны, 1927 г. н., в. Шырокае Чачэрскага раёна).

Менш характэрнымі для лесавіка з'яўляецца яго імкненне дапамагчы чалавеку, паспрыяць у гаспадарчых справах. У міфалагічных аповедах, зафіксаваных у адной і той жа мясцовасці, іншы раз аб'ядноўваюцца два супярэчлівыя матывы – лесавік і шкодзіць, і дапамагае, напрыклад, паводле ўспамінаў Марыі Мікалаеўны Калінінай з в. Горваль Рэчыцкага раёна, «*лясун можа заблытаць чалавека ў лесе, але можа і дапамагаць чалавеку: завадзіць яго на ягадныя і грыбныя паляны*». Формы дапамогі з боку лесуна вар'іруюцца ў розных рэгіянальна-лакальных традыцыях, прычым у аповедах звычайна акцэнтуецца ўвага на тым, што «*добрым жа людзям, наадварот, лясун дапамагаў*» (запісана ад Давыдзенка Ульяны Ігнатаўны, 1927 г. н., в. Шырокае Чачэрскага раёна), «*добрым людзям памагае*» (запісана ад Булай Варвары

Васільеўны, 1928 г. н., г. Калінкавічы). Увогуле ж дыяпазон станоўчай функцыянальнасці гэтага персанажа надзвычай шырокі: «*лясун глядзіць птушак, звяроў і расліны, ахоўвае лес, бо сам у ім жыве… Дапамагае людзям у лесе, паказвае ягадныя і грыбныя месцы*» (запісана ад Кавалёвай Вольгі Мінаўны, 1931 г. н., г. Гомель; раней пражывала ў г. Вілейка Мінскай вобласці), «*лесавік дапамагаў чалавеку, які заблукаў, знайсці шлях*» (запісана ад Будкоўскай Ніны Антонаўны, 1936 г. н., в. Гаць Акцябрскага раёна), «*лешы асцерагае лес ад паганых духаў, дзелае ўсё толькі харошае*» (запісана ад Юнчыц Васіліны Рыгораўны, 1948 г. н., в. Боркі Жыткавіцкага раёна), «*аберагае ён лес ад пажару*» (запісана ад Рабцавай Ганны Аляксандраўны, 1924 г. н., в. Старое Сяло Рагачоўскага раёна).

Спосабы засцярогі ад шкоднага ўздзеяння лесуна наступныя: пры ўваходзе ў лес папрасіць у яго прабачэння, «*у лесе не ругацца і не крычаць*» (запісана ад Масько Алены Пятроўны, 1920 г. н., в. Печышчы Светлагорскага раёна), «*малітвы чытаць перад лесам. Не трэба хадзіць на бальшыя празнікі ў лес*» (запісана ад Сізянковай Любові Фёдараўны, 1924 г. н., в. Капань Рэчыцкага раёна), каб не заблудзіцца, «*адзежу другой стараной адзець, і тады пуць знайсці можна*» (запісана ад Маханавай Паўліны Пятроўны, 1908 г. н., г. Гомель), «*нельга матам ругацца ў лесе*» (запісана ад Лабкоўскай Зінаіды Афанасьеўны, 1933 г. н., в. Меркулавічы Чачэрскага раёна).

Як бачым, атрыманыя ў экспедыцыях новыя матэрыялы па народнай міфалогіі, у прыватнасці звесткі па персанажах ніжэйшага міфалагічнага ўзроўню, несумненна, пераконваюць у важнасці вывучэння мясцовай спецыфікі міфалагічнага светапогляду беларусаў. Рабіць вывады адносна агульнай карціны сучаснага стану захавання і бытавання народнай дэманалогіі надзвычай складана, калі ігнараваць праблему рэгіянальна-лакальнага вывучэння асаблівасцей міфалагічнага светабачання. Менавіта збор, класіфікацыя, сістэматызацыя міфалагічных звестак па розных персанажах і схема іх апісання з’яўляюцца перадумовай грунтоўнага даследавання ніжэйшай міфалогіі ў мясцовых традыцыях і выяўлення заканамернасцей бытавання як рэгіянальнай, так і агульнаэтнічнай традыцый.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. Мн., 2001.

2. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мн., 2004.

3. *Виноградова Л. Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.

4. *Криничная Н. А*. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., 2004.

5. *Криничная Н. А*. Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. Петрозаводск, 2000. Т. 2. Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями.

6. *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. М., 2005.

7. *Левкиевская Е. Е.* Прагматика мифологического текста // Славянский и балканский фольклор. М., 2006.

8. *Никифоровский Н. Я.* Нечистики: Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. Витебск, 1995.

Ірына Казакова

МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ МІФАЛАГІЧНАГА МЫСЛЕННЯ Ў РОЗНЫХ ЖАНРАХ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ

Міфалагічнае мысленне выразна выяўляецца ў розных фальклорных жанрах, не толькі ў абрадавых. Напрыклад, у беларускіх баладах з міфалагічнымі матывамі, пласт якіх «па колькасці сюжэтаў і захаванасці ў іх архаічных матываў… значна багацейшы за адпаведныя групы балад суседніх народаў» [4, *11*]. У многіх з іх выкарыстана метамарфоза. Асабліва папулярным з'яўляецца сюжэт аб пераўтварэнні жанчыны ў птушку. Даследчыца беларускіх балад Л. Салавей налічвае 120 запісаў гэтага сюжэта, адзначае асаблівую папулярнасць яго ў Літве (1400 запісаў).

У аснове матыву пераўтварэння жанчыны ў птушку – міфалагічнае атаясамліванне жывёльнага свету з чалавечым: жывёлы, як і чалавек, паводле ўяўлення старажытных людзей, могуць мысліць, разважаць, перажываць, плакаць. Другой яго асаблівасцю з'яўляецца вера ў магчымасць пераўтварэнняў чалавека ў птушку (расліну). Такая вера ў гераіні балады – маці – у дачку-птушку, таму яна і не дазваляе сыну страляць у зязюлю, якая кукуе ў садзе. Прылёт птушкі ў родны двор канкрэтна абумоўлены: дачку выдалі замуж на чужбіну, і яна тры гады не бачыла бацькоў, зажурылася, скінулася зязюляй і прыляцела да іх. Але яна не можа паўстаць перад імі ў чалавечым аблічы, і яе яшчэ мацней ахоплівае жаль:

– А я з таго жалю – плачу,
У лугі палячу,
Ды як стану кукаваці,
Татку засмучу,
Лугі затаплю! [3, *36*].

Прычына таго, што дачка апынулася на чужбіне і доўгі час не сустракалася з роднымі, у некаторых баладах тлумачыцца несправядлівасцю маці, якая аддала дачку за нялюбага і загадала не прыязджаць дахаты (або сем гадоў у гасцях не з'яўляцца). В. Яроміна лічыць песеннае пераўтварэнне ўмоўным: калі яшчэ «няма іншага спосабу выказвання, то песня звяртаецца да прывычнага» [2, *14*], традыцыйнага.

Аднак нямала створана балад, у якіх пераўтварэнні паказваюцца не ўмоўнымі, напрыклад у баладах на сюжэт «свякруха заклінае нявестку ў дрэва (рабіну, каліну, яліну, таполю, быліну-вярбіну, барліну)» або ў казках і салдацкіх песнях баладнага тыпу аб «гібелі казака (салдата) і прылёце трох птушак, у якія пераўтварыліся жонка, сястра і маці загінуўшага» [1, *178–242, 148–177].*

Больш архаічнае з гэтых міфалагічных уяўленняў пераўтварэнне чалавека ў расліну, жывую істоту, нежывы прадмет, напрыклад камень. У аснове такіх уяўленняў знаходзіцца перакананасць старажытнага чалавека ў адзінстве прыроды, у адухаўленні ўсяго жывёльнага і расліннага свету. Персанажы некаторых міфаў у выніку гэтага вызначаліся зааантрапаморфнымі рысамі. Можна пагадзіцца з думкай В. Яромінай аб асаблівасцях міфічнага мыслення і яго эвалюцыі. «Міфічнае мысленне вызначаецца адзінствам духоўнага і прыроднага, адсюль яго аснова – закон тоеснасці. Міфічная свядомасць праходзіць у сваім развіцці па меншай меры дзве асноўныя стадыі: для першай характэрна поўная тоеснасць духоўнага і прыроднага, для другой – разбурэнне гэтай тоеснасці, звязанае з вылучэннем чалавечага з прыроднага наваколля. Адзінства прыроднага свету выяўляецца на пачатковай ступені чалавечага мыслення ў адсутнасці дакладнай дыферэнцыяцыі паміж жывым і нежывым. Відавочна, менавіта гэта асацыяцыя названых уяўленняў і вызначае сабой асноватворны для міфічнай свядомасці прынцып анімізму» [2, *6*].

На гэтым прынцыпе грунтуецца міфічнае пераўтварэнне нявесткі ў дрэва, якое паўстае ў баладах у якасці антрапаморфнай істоты, здольнае да пачуццяў і чалавечай гаворкі: свякруха ператварыла нявестку ў рабіну, маці загадвае сыну, што прыйшоў з вайны, узяць «войстры меч» і ссячы вярхушачку:

Сякнуў я раз – схілілася,
Сякнуў я другі – заплакала,
Сякнуў у трэці – прамовіла:
Ванечка, ты дружок мой,
Не рабіну сячэш, да жану сваю,
Не сучча цярэбіш, да дзяцей сваіх [1, *178–179*].

У другой баладзе, дзе нявестка пераўтворана ў каліну, маці таксама пасылае сына ссекчы дрэва, з якога, як толькі *«секануў ён раз – кроў свіснула, / Секануў другі – прамовіла: / Не каліну сячэш – жану сваю»* [1, *180*]. Кроў «капае», «ідзе» («пабегла», «патанула») у многіх баладах на сюжэт, калі муж сячэ дрэва, у якое пераўтворана яго жонка. Больш таго, у шматлікіх варыянтах дрэва паўстае ў выглядзе белага цела: «*Першы раз секануў – цела бела. / Другі раз секануў – кроў пабегла»* [1, *205*]; «*А ўзяў сыночак тапарочак, / А й раз секануў – цела бела. / Другі секануў, дык кроў пайшла*» [1, *195*].

Прыведзеныя прыклады нельга інтэрпрэтаваць як «умоўнае песеннае пераўтварэнне» жанчыны ў рабіну (каліну): тут тыповае міфічнае адлюстраванне рэчаіснасці, у аснове якога анімістычнае разуменне прыроды. Але гэта і не рэлікт мінулага: балады з такім сюжэтам не проста захаваліся ў народнай памяці, але месцамі бытуюць і зараз, пры добрым выкананні эстэтычна і эмацыянальна ўздзейнічаюць на слухача, часам выклікаюць ў іх слёзы ад перажыванняў за трагізм лёсу гераіні балады.

Міфалагічнае мысленне, якое адбілася ў розных жанрах і відах фальклору, нельга даследаваць на матэрыяле той паэтычнай традыцыйнай творчасці, якая амаль не захавалася або дрэнна захавалася (напрыклад, у многіх еўрапейскіх народаў). Менавіта традыцыйныя фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы

беларусаў (украінцаў і часткова рускіх) дазваляюць прааналізаваць адбіткі (рэшткі) міфалагічных поглядаў, асэнсаваць іх і зрабіць высновы.

Сотні тэкстаў з мелодыямі балад на сюжэт «свякруха заклінае нявестку ў рабіну» (або іншае дрэва) запісаны былі ў розных рэгіёнах Беларусі ў 1960–80-я гг. Сярод іх асабліва цікавая балада «У лузе каліна каранівая», запісаная ў 1973 г. у в. Зборск Асіповіцкага раёна Магілёўскай вобласці ад 66-гадовай Еўдакіі Гоцінай. У баладзе сварлівая свякруха праганяе нявестку, заклінае яе ў каліну і ўяўляе, як будзе здзіўляцца сын, калі пабачыць «каліну красненькую», якая калышацца нават без ветру і стаіць з расою без дажджу. Мара свякрухі падаецца далей за сапраўднасць, і, калі вяртаецца з вайны сын, яна загадвае яму ісці ў чыста поле і ссекчы каліну. Як і ў раней прыведзеных тэкстах балад, спачатку з каліны «кроў капнула», а потым яна абазвалася: *«Не каліну сячэш, а жану сваю»*. Далей жа ў размове мужа і жонкі выяўляецца, што яе пасадзіла тут маці мужа. Да гэтага сюжэта дадаецца другі: маці атручвае нявестку і сына. Але, каб гэта стала магчымым, каліне неабходна пераўтварыцца (адрадзіцца) у нявестку. Як гэта адбываецца, не паказана. Муж садзіць жонку на свайго каня і вязе да двара, дзе іх сустракае маці: *«Сыночка свойго з зялёным віном, / А нявестачку з атраваю»*. Сын выліў віно пад каня, *«а атрутачку напалам выпіў»*:

Калі ўмела маці пасылаці,
Умей маці пахаваці.
Пахавай мяне ля ганачку,
Жану маю на другом баку.
Пасадзі на мне бярозачку,
На жане маёй яварыначку.
Каб мы раслі, схіліліся,
Лісткі з лісткамі зляпіліся.
Каб з нас людзі дзівіліся,
Што на тым свеце злюбіліся [1, *202–204*].

Маці, якая злачынна загубіла сваю нявестку, своеасабліва караецца: яна нечакана страчвае сына. Трагізм, перамога зла над дабром спалучаюцца з непазбежнасцю кары за ўчыненае злачынства, якое маральна асуджаецца.

У баладзе сюжэтнага тыпу «тры пташачкі каля забітага малойца» брат (браты, сястра, лірычная гераіня) просіць у дубровы (дрэва, сокала, гары і інш.) паведаміць, дзе знаходзіцца маладзец. У баладзе «Скажы, клён, чы ты не дзераўца» пра малайца паведамляе сусед, у іншых – гэта адухаўлёныя расліны, жывёлы, прадметы. Каля героя тры міфалагізаваныя ворагі: шэры ваўчок, мядзведзь, чорны воран, якія персаніфікуюцца, выказваюць свае намеры ў адносінах да забітага. Але тут прылятаюць тры зязюлькі – пераўтвораныя маці, сястра, жонка загінуўшага. У гэтых вобразах выразна выяўляецца ўмоўнасць міфічнага пераўтварэння, каб паказаць традыцыйную народную думку пра шчырасць смутку маці і сястры і штучнасць, несапраўднасць выказвання гора жонкай [1, *151*]. Увогуле песні-балады, як і іншыя мастацкія творы, грунтуюцца на ўмоўнасці паралелізмаў, трапных параўнанняў, іншасказанняў і г. д.

Мала даследавалася адлюстраванне міфалагічных уяўленняў у беларускіх былічках, або прымхліцах, як іх назваў Н. Гілевіч [3, *162*]. Семантыка іх найбольш цесна звязана з міфалогіяй, з адлюстраваннем уяўленняў старажытных людзей аб навакольнай прыродзе, іх анімістычных поглядаў, веры ў ніжэйшых міфалагічных істот, якія гаспадарылі ў лесе, на полі, у вадзе, у хаце і хляве, дапамагалі або шкодзілі чалавеку. Прымхліцы грунтаваліся на веры ў магчымасць сустрэчы з такімі таямнічымі істотамі, якія валодалі звышнатуральнай сілай, здольнасцю пераўвасабляцца. Прымхліцу расказвалі як незвычайнае здарэнне, у праўдападобнасць якога верылі. Персанажамі многіх прымхліц з'яўляюцца чэрці. Іх любімае месца жыхарства – лазня, балота. Менавіта ў лазні (аднайменная прымхліца) адбылася сустрэча расказчыка з д'ябальскімі істотамі. Калі ён мыўся, то да яго ўскочыла некалькі істот, прымусілі з імі танцаваць, а самі пératвараліся то ў маладых хлопцаў, то ў прыгожых, падобных адна на адну дзяўчат [3, *182–183*].

У другой прымхліцы музыканта, які іграў на вяселлі і позна ноччу ішоў дадому полем, нейкія істоты, якія «з ног да галавы былі заросшы чорнай поўсцю, на нагах капыты, а на галаве маленькія белыя рожкі», зацягнулі на балота, пасадзілі на вялізны камень, загадалі іграць, а самі «давай танцаваць… рагатаць» [3, *183–184*]. Чэрці знікалі толькі пасля таго, як праспяваюць трэція пеўні.

У прымхах, запісаных А. Сержпутоўскім, чорт пераўвасабляецца ў барана, цяля, вужаку і ў іншыя постаці. У адной з іх, напрыклад, чалавек заблудзіў у лесе, спаткаў гожае, гладкае, бы мінёк, цяля, выгляд якога прыняў чорт [5, *227*].

Праблемы славянскай міфалогіі ў традыцыйным фальклоры даследаваліся фалькларыстамі, этнолагамі, мовазнаўцамі, гісторыкамі часцей за ўсё на шырокім фоне вывучэння духоўнай культуры славян і зрэдку ў спецыяльных працах, у якіх, на жаль, беларускі фальклор выкарыстоўваўся мала. Рабіліся спробы даследавання вышэйшых і ніжэйшых язычніцкіх багоў, народнай дэманалогіі. Менш за ўсё, напрыклад, даследчыкі ўдзялялі ўвагу разгляду сімваліка-семантычных асаблівасцей найбольш распаўсюджаных у народным светаўспрыняцці міфалагем, мастацкаму ўвасабленню міфалагічнага мыслення ў беларускім фальклоры.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады: у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мн.. 1977. Кн. 1.

2. *Еремина В. И.* Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) // Миф. Фольклор. Литература. Л.,1978.

3. Народныя казкі, байкі, апавяданні і мудраслоўі / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. Мн.,1983.

4. *Салавей Л. М.* Беларускія народныя балады // Балады. у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мн.,1977. Кн. 1.

5. *Сержпутоўскі А. К.* Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мн.,1930.

Рыма Кавалёва

МІФАЛОГІЯ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКАЙ АНІМАЛІСТЫЧНАЙ КАЗКІ

Анімалістычныя казкі, ці, як іх яшчэ называюць, казкі аб жывёлах, – адзін з самых загадкавых фальклорных жанраў. Яны простыя па форме і зместу, але гэтая прастата падманлівая, бо іх цяжка суаднесці з пэўнай рэальнасцю – гістарычнай, міфалагічнай, бытавой. Відавочна, што дадзеныя казкі складаюць частку агульнай анімалістычнай лініі народнай культуры, але незразумела, якое месца яны займаюць у ёй, як суадносяцца з іншымі часткамі, прыкладамі, з вырашэннем анімалістычнай тэмы ў каляндарна-абрадавай паэзіі. Ды і само азначэнне – казкі аб жывёлах – далёка не ў поўнай меры адпавядае зместу твора, паўнапраўным персанажам якіх з'яўляецца чалавек. Што тычыцца тэорый паходжання анімалістычных казак, то, акрамя паляўнічай і татэмістычнай, іншых, бадай, не прапаноўвалася, ды і тыя хутчэй цыркулююць на ўзроўні гіпотэз, слаба падмацаваных фактамі. Неаднаразова адзначалася, што паляванне зусім не тэма анімалістычных казак. Нават у казцы пра мядзведзя на ліпавайназе факт палявання выклікае сумненне: ёсць просьба дзеда да мядзведзя, ёсць добраахвотная згода задаволіць просьбу і нейкае запозненае шкадаванне аб неабдуманым учынку, але няма вобраза паляўнічага. Выпадак, апісаны ў казцы, адзінкавы і унікальны. Многія вучоныя ўпэўнена суадносяць дадзены сюжэт з татэмістычнымі ўяўленнямі. Але ці дастаткова адной казкі для абгрунтавання тэорыі?

У анімалістычных казках няма і следу пакланення жывёлам, цалкам адсутнічаюць уяўленні аб напаўзвярыных-напаўчалавечых агульных продках людзей і жывёл. Водгласы татэмістычнага міфа захоўваюцца ў некаторых чарадзейна-фантастычных казках, напрыклад, у матыве сексуальнай сувязі мядзведзя з жанчынай. Тым не менш анімалістычныя казкі міфалагічны ў той жа ступені, што і чарадзейна-фантастычныя, але іх міфалагізм іншага кшталту. На наш погляд, ключом да разгадкі міфалагічнага падмурка анімалістычнай казкі з'яўляецца статус, характар і функцыя мовы ў мастацкай прасторы гэтых твораў. Простае пытанне: колькі моў знаходзілася ў распараджэнні дзеючых асоб? Адна – універсальная, дзве – звярыная і чалавечая, некалькі – у кожнага свая? Як і чаму розныя істоты разумеюць адзін аднаго? Здаецца, што адказ відавочны: усе персанажы выкарыстоўваюць чалавечую мову. Але гэта толькі мастацкі факт. Паколькі казкі створаны людзьмі, то і мова дзеючых асоб перадаецца сродкамі чалавечай мовы, толькі і ўсяго.

Звычайна праблема казкавай камунікацыі вырашаецца праз апеляцыю да тых міфалагічных уяўленняў, згодна з якімі ў былыя часы людзі разумелі мову звяроў, а тыя – мову людзей, адкуль вынікае, што міф дапускаў існаванне генетычных паліглотаў. Але ці быў ён першасным? Для нас праблема мовы і маўлення паўстае ў іншым ракурсе. Казкі ўпарта падштурхоўваюць да думкі аб існаванні міфа, згодна з якім калісьці была адзіная універсальная мова ўсяго існага, а не дзве і некалькі. Тыпалагічна яму адпавядае міфалагічнае паданне

пра ўзвядзенне вавілонскай вежы і наступнае змяшэнне моў богам, дзе гаворыцца, што напачатку ўсе людзі на зямлі мелі адну мову і аднолькавыя словы.

Відаць, існавала ўяўленне, што былую адзіную мову захавалі не людзі, а жывёлы, бо ў казках жывёлы розных відаў спакойна маюць зносіны паміж сабой, мала таго – некаторыя з іх ведаюць і чалавечую мову, напрыклад, карова з казкі пра Хаўрошачку, шчупак з казкі пра Ямелю, Шэры воўк з казкі пра Жар-птушку і інш. У чарадзейных казках паўстае сітуацыя, калі людзі ўжо не разумеюць мову птушак і звяроў, пытанне ў тым – якую: тую першасную, універсальную, ці ўжо іншую, спецыфічную? Казачныя героі атрымліваюць дар разумець мову жывёл пры пэўных абставінах, якія, на думку У. Пропа, суадносяцца з абрадам ініцыяцыі, калі яго ўдзельнікі набывалі ўсёведнасць праз з'яданне кавалачка татэмнай жывёлы [3, *195*], ці выпадкова, напрыклад, ад змяі як падзяку за выратаванне [1, *224–225*], ці гэтай здольнасцю яны валодаюць ад нараджэння, як хлопчык з казкі «Птушыная мова» [1, *223–224*]. Занатавана сведчанне, што беларусы верылі, быццам здольнасць разумець чалавечую мову вяртаецца да жывёл у калядную ноч: «У гэты час усялякае стварэнне валодае чалавечаю моваю» [2, *91*]. А вось у купальскую ноч у памяці як быццам адраджаецца універсальная мова: «Дрэвы, звяры і наогул усё жывое нібы вядуць паміж сабой гаворку» [2, *223*].

Такім чынам, камунікацыя паміж людзьмі і жывёламі або яе адсутнасць – з'ява светапогляднага плана, аб чым сведчыць тыпалогія матываў, але адразу паўстае пытанне аб іх канкрэтнай міфалагічнай аснове. На наш погляд, такой асновай быў міф аб Залатым веку, ці так званы райскі міф. У эпоху вялікіх геаграфічных адкрыццяў быў створаны міф аб высакародным дзікуне, што жыве райскім жыццём «у стане нявіннасці і духоўнага шчасця» на ўлонні прыроды, але, на думку М. Эліадэ, ён з'яўляўся «ўсяго толькі адраджэннем і працягам міфа аб Залатым веку, гэта значыць аб дасканаласці пачатку рэчаў» [4, *42*]. Разам з тым пазней высветлілася парадаксальная рэч: «Дзікуны, у сваю чаргу, таксама лічылі, што страцілі першасны рай». Яны, як і заходнія хрысціяне, думалі, «што знаходзяцца ў «паўшым» становішчы ў параўнанні з казкава шчаслівым жыццём у мінулым» [4, *45*]. Вывад відавочны: міфалагічнай свядомасці ўласціва ўспрымаць рэальныя ўмовы быцця драматычна, нават з трагічным адчуваннем, лічачы іх вынікам катастрофы, што адбыліся *in illo tempores.*

Відаць, адчуванне катастрофы з вялізнай сілай праследавала ўжо і архаічнае чалавецтва, асабліва на стадыі пераходу да новых форм гаспадарання. У сілу гэтага яно «выпадала» з прымальнай карціны свету, з прывычнай практыкі і ідэалогіі татэмізму, якая грунтавалася на сацыяльным аб'яднанні не па крыві, не па тэрыторыі, а па татэму без супрацьпастаўлення людзей, жывёл, птушак, раслін, з'яў прыроды і г. д. Анімалістычныя казкі ўтрымліваюць каштоўнейшы матэрыял для вывучэння міфалагічнага мыслення чалавека, які знаходзіўся ў фазе балючага паглыблення разрыву з прыродай, вылучэння сябе з яе, які абвострана адчуваў драматызм рэальнага жыцця і спрабаваў зразумець прычыну. Мяркуем, што анімалістычныя казкі ўвасобілі ўяўленні менавіта

неалітычнага чалавека аб тым міфалагізаваным мінулым, калі ва ўсіх было агульнае несупярэчнае жыццё і агульная мова. У свядомасці чалавецтва ўжо адбылося адасабленне ад міфалагічный эпохі моўнага адзінства, бо новы сацыяльны ўклад радыкальна супрацьстаяў ранейшай форме жыцця, таму аб’яднанню па татэму, якога ўжо не было.

Свет моўнага адзінства быў прыдуманы, але ён той від уяўнага, якое лічылася рэальнасцю мінулага, г. зн. той міфалагізаванай гісторыяй, якой ніколі не існавала. Нейкая агульная, універсальная мова – адна з граней былой дасканаласці. Анімалістычныя казкі якраз імпліцытна актуалізавалі беспадстаўную памяць аб страчаным раі. Слова, якое са сродку ўзаемаразумення пératварылася ў сродак падману, – ключавая праблема паслярайскага грамадства і скразны матыў анімалістычных казак, яго жанраўтваральная рыса. Цікава, што ў казках няма настальгіі па раю, іх тэма – свет на пераломе. Паказчыкам блізкай катасрофы, якую немагчыма прадухіліць, становяцца сімптомы распадзення моўнага адзінства, адасабленне людзей ад жывёльнага свету. У пераважнай большасці казак захоўваюцца паўнацэнныя камунікатыўныя акты паміж чалавекам і жывёламі, але ў некаторых, напрыклад у казцы пра зімоўе звяроў, камунікацыя аднабокая: хатнія жывёлы чуюць размову аб тым, што іх хочуць забіць, і збягаюць у лес, але гаспадары нават не падазраюць аб здольнасці жывёл разумець чалавека, бо самі ўжо не ведаюць мову жывёл.

Казкі сведчаць, што архаічны райскі міф аб супольнасці людзей і жывёл, пабудаванай на справядлівых пачатках, асновай якіх была дамова аб выкананні ўзаемных абавязацельстваў, не знік. Яго рэмінісцэнцыі знаходзім у шэрагу сюжэтных сітуацый, дзе звяры, здаецца, паводзяць сабе алагічна. Напрыклад, ліса, за якой замацавалася рэпутацыя бязлітаснай і хітрай махляркі, ратуе ад ваўка авечку. Воўк звычайна характаразуецца як дурань. Замест таго, каб адразу кідацца на ахвяру, ён, насуперак сваёй прыродзе, пачынае перагаворы, чамусьці адкрыта аб’яўляе аб сваім намеры з’есці яе ды яшчэ і згаджаецца на прапанаваныя тою ўмовы, г. зн. дзейнічае, зыходзячы з нейкіх невядомых нам правілаў, якія яго ахвяры выкарыстоўваюць, каб выратаваць сваё жыццё. Воўк дапамагае старому сабаку вярнуць ласку гаспадара, але яго неразумныя паводзіны пад сталом на вяселлі прыводзяць да маштабнай вайны паміж хатнімі і дзікімі жывёламі. Наколькі жорсткім і небяспечным стаў свет, у якім парушаюцца былыя канвенцыі, сведчыць казка, дзе ліса, каб абдурыць цецерука, спасылаецца на быццам бы прыняты новы закон аб мірным існаванні звяроў.

Верагодна, калі б не існавала райскага міфа, то не з’явіліся б анімалістычныя казкі таго віда, які нам цяпер вядомы. Яны – вынік перажывання псіхалагічнай траўмы, нанесенай уяўленнямі аб страчаным раі, аб распадзенні былога гарманічнага адзінства ўсяго існага, той мастацкі погляд з цяперашняга, якое пакутуе з прычыны ўяўнага раз’яднання і перажывае наступствы катастрофы. Анімалістычныя казкі – гэта яшчэ і спроба ўсвядоміць, чаму цяпер людзі і жывёлы жывуць так, а не інакш, чаму яны не разумеюць адзін аднаго і ў сілу чаго гэта адбылося. Яны жывяцца міфамі аб парытэтнай

супольнасці людзей і звяроў, але паказваюць зусім іншае – ігнараванне інтарэсаў, марнасць спроб сабрацца пад адным дахам або хаця б жыць побач. Так разбураецца добраахвотнае таварыства звяркоў з-за прыдуркаватасці ці злоснага намеру мядзведзя – апошняга прэтэндэнта на дзедаву рукавічку. Небяспечным аказалася для зайца суседства з лісой, якая нахабна выгнала яго з уласнай хаткі. Сябравалі воўк з лісам, але ліс падвёў ваўка пад стрэл. Па-рознаму складваецца лёс жывёл, якіх зводзіць разам бяда. У адным выпадку збегшых ад чалавека жывёл аб'ядноўвае неабходнасць абараняць сваё жыццё ад ваўкоў-драпежнікаў, у другім – звяры, трапіўшы ў яму, становяцца ахвярамі падманных прапаноў лісы. Сям'я, на абарону якой можна было б спадзявацца, ёсць толькі ў людзей, а ў звяроў, калі і ёсць, то звычайна няпоўная: каза з казлянятамі, ліса з лісянятамі, дрозд з птушанятамі. Заўважым, што менавіта дзеці аказваюцца самымі безабароннымі. Хоць у гэтых выпадках назіраецца тэндэнцыя да шчаслівага выхаду, пакарання драпежніка, але тым не менш гінуць дзеці дразда. А ці варты павагі станоўчы кот, які, ратуючы пеўніка, зусім не вагаецца, калі забівае дачок лісы? Дарэчы, мядзведзь, які пашкадаваў лісянят, сам становіцца ахвярай бязлітаснай лісы-маці.

Нават беглы агляд казак дазваляе сцвярджаць, што пытанне аб прычынах парушэння нейкай міфалагічнай канвенцыі паўстае не прама, а ўскосна. Замест прычыны можа быць адзінкавы выпадак, як, напрыклад, недарэчны спеў ваўка пад вясельным сталом, вынікам чаго стала вайна паміж дзікім звярамі і хатнімі жывёламі. Але ў глабальным маштабе за ўсімі драматычнамі калізіямі казак паўстае прывід віны людзей і звяроў за «няправільнае» выкарыстанне слова, якому па інэрцыі многія казачныя персанажы працягваюць давяраць, але цяпер яно стала сродкам узаемнага падману, чорнай магіі, дасягнення карыслівай мэты. Дазволім сабе не пагадзіцца з шырока распаўсюджаным меркаваннем, што сцягам архаічнага грамадства была хітрасць як адзін са сродкаў барацьбы за існаванне. Зусім наадварот: сцяг архаічнай культуры – дамова і ўзаемаабмен. Калі ссякалі дрэва, то прасілі прабачэння за прычынены боль і ўскладалі на пень ежу як дар за загубленае жыццё. Ахвярнае забойства жывёл лічылася як неабходным, так і вымушаным, суправаджалася просьбамі даравацць віну, рытуальным ачышчэннем удзельнікаў або перакідваннем віны на «іншых», у тым ліку і на прыладу забойства.

У адпаведнасці з новым стаўленнем да слова, казачных персанажаў можна падзяліць на наіўных працякоў, што вераць кожнаму слову, прытрымліваюцца пэўнай канвенцыі, і хітруноў, падманшчыкаў, якія выкарыстоўваюць давер да слова, нахабна парушаюць былыя законы. Першых мы аднеслі б да правапаўшарных істот з неразвітай кагнітыўнай сферай. Яны легка паддаюцца ўплыву, моўнаму ўнушэнню, не адчуваюць падвоху, не здольны мысленна пралічыць вынікі сваіх учынкаў. Сярод іх ёсць і звяры, і людзі. Такі мядзведзь, што не сабраўся дакладна акрэсліць умовы дзяльбы ўраджаю з мужыком, а той і скарыстаў выпадак, або пагадзіўся дазволіць мужыку даараць поле на валах, якіх намеціўся з'есці. Гэта і воўк, які паверыў лісе, што рыбу ловяць хвастом, або неабачліва прыняў умовы сваіх ахвяр. Тут і дурнаватая ліса, раззлаваная адказам уласнага хваста, што ён перашкаджаў ёй уцякаць ад сабак; дрозд і

дзяцел, спужаныя нерэальнымі пагрозамі лісы; дзед, які спасаваў перад спевам ваўка і паслухмяна аддаў яму не толькі ўсю маёмасць, але і ўласную жонку; гаспадар, што паверыў наклёпу ілжывай казы і забіў сваіх сямейнікаў, і інш. Другіх трэба палічыць левапаўшарнымі, бо яны віртуозна валодаюць словам, лёгка ставяць лагічныя пасткі, прадбачаць рэакцыю субяседніка і вынікі сваіх славесных хітрыкаў. Так, конь, гусь, баран, свіння, якія быццам згаджаюцца з тым, што воўк іх з'есць, абгаворваюць папярэднія ўмовы, а ў выніку даверлівы воўк аказваецца пабітым або абдураным. Ліса спрытна выкарыстоўвае закон гасціннасці, угаворвае гаспадароў прыняць яе на начлег, а потым вымушае іх адкупацца за прапажу птушкі, якую сама і з'ела. Кабанчык ілжывымі абяцанкамі заваблівае ваўка ў яму. Але самым хітрым і няўдзячным аказваецца чалавек, які звычайна падманвае або забівае звяроў-выратавальнікаў, каб не плаціць ім за сваё выратаванне ад вужа, цмока, ваўка.

Лепш за ўсіх адчуваюць сябе тыя персанажы, якія дзякуючы слову маніпулююць паводзінамі іншых або набылі імунітэт да слова. Натуральна, самы яскравы прыклад – ліса. Для яе пагрозлівыя словы больш моцных за яе ваўка і мядзведзя, якія спрабуюць дапамагчы зайчыку выгнаць захопчыцу з яго хаткі, – пусты гук, у той час як ім пагрозы лісы здаюцца зусім рэальнымі. Уласна кажучы, спужалася яна не слоў пеўніка, сваёй звычайнай ахвяры, а яго зброі. Зброя – заўсёдны спадарожнік небяспечнага свету, дзе стасункі, пабудаваныя на падмане, хутка пераўтвараюць былых ахвяр у катаў і забойцаў, прычым можа адбыцца і так, што помсцяць яны не сапраўдным крыўдзіцелям, а выпадковым людзям, як у казцы «Помста дзятла».

Ёсць у казках і трэцяя, даволі невялікая група персанажаў, якіх бы мы залічылі да «кагнітывістаў», «аналітыкаў», «мудрацоў». Яны адказалі на небяспечныя знешнія абставіны змяненнем свядомасці і стратэгіі паводзін, навучыліся жыць у неспрыяльных умовах, суадносіць пагрозы з рэальнасцю, словы з дзеяннямі, перапрацоўваць інфармацыю, быць добрымі дарадчыкамі. Гэта цецярук, які ў адрозненне ад пеўніка разумее, што не трэба верыць словам лісы, варона, якая навучыла дразда, як адказаць лісе, паказаўшы беспадстаўнасць яе пагроз.

Палічыўшы, што казкі аб жывёлах адпавядаюць дзіцячаму светасузіранню, Я. Карскі, а за ім і іншыя даследчыкі фатальна памыляліся. Гэта казкі дарослых і для дарослых, занепакоеных недасканаласцю свайго свету, дзе пануе антыномія маральных прынцыпаў, дзе чалавечы розум самы разбуральны, знішчальны, з'едлівы, дзе цяжка правесці грань паміж ахвярамі і карнікамі. Сапраўдная культурная каштоўнасць анімалістычных казак палягае зусім не ў двухсэнсавай утапічнай ідэі перамогі слабых над дужымі і моцнымі, хоць і яе трэба браць у разлік, а ў аўтарскай канцэпцыі свету і той рэтраспектыўнай міфалогіі канвенцыяльнага слова, якая жывілася татэмістычнымі ўяўленнямі. Аддадзім належнае смеласці калектыўных аўтараў: ствараючы казкі, яны тым самым сумленна бралі на сябе віну за заганы свету, за тое, што чалавек не здолеў захаваць чысціню і праўдзівасць слова, якое, згодна з іх пазіцыяй, павінна яднаць усё жывое на зямлі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки: в 3 т. М., 1985. Т. 2.
2. Земляробчы каляндар (Абрады і звычаі) / уклад. А. І. Гурскага. Мн., 1990.
3. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.
4. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996.

Вольга Корсак

ВЕРБАЛЬНЫ КАМПАНЕНТ БЕЛАРУСКІХ АБЯРЭГАЎ

М. Талстой лічыў, што любы тэкст «мае тры коды свайго выражэння: вербальны, прадметны і дзейны» [17, *23*]. На гэтай падставе і апатрапеічныя тэксты можна падзяліць па форме на вербальныя (замовы), прадметныя (амулеты, талісманы) і дзейныя (рытуалы, абрады).

Вербальныя абярэгі прадстаўлены замовамі, якія, згодна з вызначэннем Г. Барташэвіч, уяўляюць сабой «празаічныя (часам рытмізаваныя) творы формульнага характару (або слоўныя формулы), якім прыпісвалася сіла магічнага ўздзеяння» [5, *6*]. Часта вербальныя замоўныя тэксты падаюцца пад назвай абярэгаў [3, *114*; 15, *106–107*]. Даследчыца рускіх замоўных тэкстаў Т. Тарасава сцвярджае: «Частка замоў носіць ахоўны, аберагальны характар і накіравана на прадухіленне непажаданых наступстваў падзей ці злых чараў. Гэтыя замовы з’яўляюцца своеасаблівымі абярэгамі, «славеснымі талісманамі», якія па свайму магічнаму дзеянню не адрозніваюцца ад талісманаў матэрыяльных» [16, *4*].

Як невербальныя, так і вербальныя апатрапеі можна аднесці да магічна-рытуальнай дзейнасці. У дачыненні да замоў рытуал заключаецца ў прамаўленні тэксту, якому надаецца выразная паэтычна-фальклорная форма. «Замова – перш за ўсё рытуал, і толькі потым – слова. Семантызацыя і афармленне гэтага апошняга адбываецца праз яго ўключанасць у спецыфічна-рытуальную, абрадавую мадэль паводзін», – лічыць К. Багданаў [1, *17*]. Дзяленне абярэгаў на вербальныя, дзейныя і прадметныя ў некаторай ступені ўмоўнае, да таго ж яны часта спалучаюцца ў адных і тых тэкстах. Нягледзячы на рознасць форм, вербальнае і невербальнае ў абярэгах уяўляюць два бакі аднаго феномена, маюць сутнасную аснову – магічны рытуал.

Прапаноўваліся падзелы замоўных тэкстаў паводле мэт, хвароб, супраць якіх замовы выкарыстоўваюцца, па формах, па ступені прысутнасці хрысціянскага элемента, па накіраванасці на ўжо напатканыя хваробы ці паралізаванне злога ўздзеяння з боку людзей або жывёл [15, *103–107*]. Сістэматызацыю аўтэнтычных замоўных тэкстаў выканала беларуская даследчыца Г. Барташэвіч. Найбольш прыдатнай для карыстання аўтар лічыць сістэматызацыю замоў па прызначэнню, куды яна ўключае ахоўныя (ад злых духаў і шкодных істот, прыродных з’яў: ад перуна, ад дамавога, хлеўніка, лесавіка, ведзьмы, чараўнікоў, ад залому, нячыстай сілы, ад русалкі, ад порчы і пры першым выгане скаціны, а таксама

ахоўныя ад звяроў: ад гадзюкі, ваўкоў і г. д.). Другая вялікая група замоў уключае ўсе тэксты лячэбнага характару ад хвароб [5, *14*].

Замовы з'яўляюцца найбольш вывучанай фалькларыстамі формай абярэгаў, таму ўвага ў нашым даследаванні была нададзена яшчэ не аналізаванаму раней вербальнаму кампаненту ў складзе абярэгаў, яго семантычнаму і функцыянальнаму значэнню.

Даследавана 1169 тэкстаў беларускіх абярэгаў. Сярод іх частата абярэгаў з моўным кампанентам складала 8,5 %. Найбольш часта моўная складаючая мела месца ва універсальных абярэгах, якія характарызуюцца поліаб'ектнасцю, дзе яна праяўлялася з частатой 36,9 %. На другім месцы па частаце вербальнага кампанента стаялі абярэгі чалавека (9,8 %), бо маўленне з'яўляецца спецыфічнай чалавечай функцыяй. Пры гэтым працэнт абярэгаў з моўнымі праявамі быў найбольш высокім у групе «пазбаўляльных» абярэгаў чалавека, дзе яму пагражала жыццёвая небяспека (15,5 %). Вербальны кампанент у тэкстах апатрапеяў жывёл складаў 6,4 %, раслін – 5,7 %. Найменшая частата вербальнай складаючай мела месца ў тэкстах абярэгаў маёмасці (2,5 %). Гэта сведчыць пра тое, што словам уздзейнічалі пераважна там, дзе аб'ектамі выступалі прадстаўнікі жывога свету, перш за ўсё носьбіт мовы – чалавек.

Вербальны кампанент вывучаных абярэгаў праяўляўся:

• замоўнымі тэкстамі. Напрыклад: «*Памагчы ад сурокаў можа першы ці апошні з народжаных у сям'і дзяцей, выцершы сурочанага соллю і прыгаворваючы пры гэтым:* «*Соль табе ў вочы, галаўню ў зубы, палена ў калена, штоб я не балела*» [19, *285*];

• малітвамі. У некаторых выпадках тэкст малітвы не падаваўся, адным з кампанентаў дзеяння было прамаўленне малітвы любога зместу. Пры хваробах касцей: «*Мак свецяць, ды нітка чырвона, свечкі свецяць, ды ніточку завяжуць. Свянцоную ніточку... Котороя посвечана, царкоўная, да Божыя слова́*» (УЗ, в. Кажан-Гарадок Лунінецкага раёна).

• заклінаннямі, зваротамі да звышнатуральных сіл – багоў, святых, дэманічных істот: «*Напярэдадні св. Яна... у лён уторкваюць кляновую галінку са словамі:* «*Як дзярэва клён, дай нам, Божа, лён!*» *Потым, уваткнуўшы ў кутку нівы, дзе пасаджаная канюшына, асінавую галінку, кажуць:* «*Густа, як асіна, расці, канюшына!» Потым:* «*Як вецейкі ў бяроз, столькі зёран дай, авёс!*» *і г. д. Кожная такая ніўка ўжо абароненая ад усіх нягодаў*» [4, *323-324*];

• прыгаворамі, клішаванымі формуламі – тэкстамі для рытуальнага прамаўлення: «*Каб адвучыць Кадука ездзіць на тэй жывёле, дык трэба гальнік (галень – спрацаваны венік) абрабіць у самы горшы бруд ды біць тым гальнікам па хрыбце тую жывёліну і прамаўляць:* «*Які госць, такая і чэсць*» [8, *519*];

• запрашэннямі: «*На багатую куццю, калі сама куцця ўжо стаіць на стале, гаспадар, калі адчыняецца акно, адчыняе яго і кліча:* «*Мароз, мароз, ідзі куццю есці! Улетку не бывай, а ў зіму прабывай, бо мы будзем цябе біці жалезнымі пугамі!*» *Гэта ён паўтарае тры разы*» [6, *91*];

• прывітаннямі: «*У Палессі для адварочвання градавай хмары яе сустракалі прывітаннем:* «*Сардэчна запрашаем!*» [11, *190*].

Часта тэксты абярэгаў уключалі ў сябе прадпісанні для моўнай дзейнасці.

«*Калі на Русальным тыдні ці яшчэ калі хоча чалавек засцерагчыся ад русалак, то перад тым як легчы спаць, ён павінен памаліцца і нажом правесці вакол сябе настолькі далёка, каб русалка рукою не здолела яго дастаць*» [21, *172–174*].

Вербальны кампанент, які выражаўся замовамі, малітвамі, заклінаннямі, запрашэннямі, прывітаннямі, выступаў як акт больш ці менш разгорнутай дзеі ў апатрапеічным сцэнарыі.

Зместам моўнай складаючай нярэдка былі каментарыі рытуальных дзеянняў. Ад падвею: «*Знахар абвівае нітку хвораму вакол галавы, шэпчучы: «Вяжу тваю галаву», – і завязвае канцы ніткі ў вузельчык на тым месцы, дзе яны сышліся... потым вяжуць жывот са словамі: «Вяжу твой жывот», далей такім самым чынам завязваюць хвораму грудзі, рукі і ногі. Усе гэтыя завязкі кідаюць у печ, у агонь, а хвораму прапануюць устаць ці падняць руку... Такое вязанне падвею паўтараецца некалькі разоў*» [2, *166–167*].

У некаторых тэкстах абярэгаў фіксаваўся сам працэс маўлення, але яго змест заставаўся нявызначаным, таму што сказанае захоўвалася ў таямніцы. Часцей за ўсё моўная дзейнасць называлася «шэптам». «*Пры паяўленні крывацёку ў цяжарных найперш звяртаюцца да знахароў і шаптуноў, якія ці непасрэдна загаворваюць кроў, ці папярэдне нашэптваюць на хлеб, які і даюць есці цяжарнай... Здымаюць з хлебнай дзежкі абруч і праз яго праводзяць тры разы цяжарную, а ў Слуцкім павеце хворую, акрамя таго, абводзяць тры разы вакол стала... Нярэдка робяць так: бяруць доўгую суровую канапляную нітку, на абодвух канцах яе робяць па вузлу, нашэптваючы ў гэты час штосьці тры разы, пасля чаго стукаюць вузламі тры разы па далонях. Прыгатаванай такім чынам ніткай апярэзваюць жывот цяжарнай*» [4, *38–39*].

Вербальны кампанент абярэгаў быў прадстаўлены ў формах:

• маналогаў: «*Калі гаспадар хоча, каб пацукі і мышы не псавалі збожжа, заязджаючы ў гумно, з першым возам збожжа ён павінен сказаць: «У маём гумне пясок да каменне, а ўсялякая збожжа расце (ляжыць) па лясох да па верасох*» [20, *365*];

• дыялогаў: «*Пасля заходжу сонца маці становіцца з хворым дзіцём ля акна ў хаце, а другая, блізкая ёй жанчына, падыходзіць да таго самага акна звонку і пытае: «А ці не ёсць у вас начнэй дзяцёнык?» – «Ёсць, ёсць! – адказвае маці. – Усё ноччу не спіць!» – «Няхай жа далей ён ідзець у тыя начніцы, айдзе дзеўкі і маладзіцы!» Пасля гэтых слоў абедзьве жанчыны дзьмухаюць над галавой у дзіцяці так, каб іх «дзьмухі» сутыкаліся*» [14, *38*].

• калектыўных прамоў, часта ў вершаванай ці блізкай да яе форме: «*Дзеці спыняюць дождж... харавым гуканнем: А дожжынька, а баціњка / Перастань, перастань – / Я паеду на Ірдань, на Ірдань / Богу маліцца, / Хрысту пакланіцца, / А ў Бога сірата / Раствараіць варата!*» [14, *215*];

• пісьмовых тэкстаў: «*Каб назаўсёды засцерагчы вёску ад граду, трэба яе граніцы абараць парай чорных валоў-блізнят. Дзякуючы гэтаму спосабу, як лічыць народ, некаторыя сёлы з прадаўніх часоў абыходзяць градавыя буры. Іншыя раяць з той жа мэтаю на чатырох рагах граніц закапаць косці з велікоднага барана ці чаго-небудзь са свянцонага, прывезенага з іншай вёскі, нарэшце, закапаць запісаныя на лістках чатыры малітвы з Евангелля, чытаныя*

ў дзень Божага Цела» [7, *378*].

• у складзе абрадавых песень. Падчас русальнага абраду пелі: «*Правяду я русалачку да бору, / А сама вярнуся да дому. / Штоб русалачка па жыту не хадзіла / Да нашага жыцечка не ламіла. / Наша жыцечка таненька, / А ў каласочку таўсценька...*» [12, *111*];

• абрадавых гульняў. Напрыклад, у юраўскай гульні пастух звяртаўся да «зайца», «кульгавага», «замка», «калоды», абыгрываючы ахоўна-засцерагальную тэму: «каб скацінка для звяроў была горка», «каб скацінку не бачыла звярынка», «каб у звера не разамкнуліся зубы ля скацінкі», «каб звер не павярнуўся да скацінкі!» [12, *85*].

Мэтай маўлення ў час рытуалу была сімвалізацыя дзеяння, перавод яго на міфічны ўзровень. Так, з дапамогай зваротаў у апатрапеічны сцэнарый уводзіліся міфічныя персанажы. Дзякуючы знакавасці моўнага пачатку больш эфектыўна мадэліравалася апатрапеічнае дзеянне. Вербальны кампанент дазваляў унесці ў абярэг дадатковую семантыку больш высокага ўзроўню, якую нясе ў сябе слова, а слова, у сваю чаргу, раскрывала семантыку абярэга.

Вербальны кампанент у абярэгах выяўляе сваю кангруэнтнасць акцыянальнаму, г. зн. адпавядае яму і дапаўняе яго, падпарадкоўваючыся агульнай для іх аберагальнай мэце. У якасці прыкладаў прывядзем тэксты класіфікаваных намі абярэгаў [18, *117–119*], якія ўтрымліваюць вербальны кампанент:

• «***спрыяльныя***»: Перад Вербнай нядзеляй свецяць у царкве вярбу. Вяртаючыся дамоў, б'юць сустрэчных галінкамі вярбы, прыгаворваючы: «*Вэрба б'е, нэ я б'ю. За тыдзень Вэлыкдзень. Будзь здароў, як вода, будзь богат, як зэмля»* (УЗ, в. Кажан-Гарадок Лунінецкага раёна);

• «***ахоўныя***»: «*Калі народзіцца цяля, уся сям'я ідзе ў хлеў і... кажа: «Цьфу, цьфу, куры ўмаралі!» і... плюе: цяля не будзе баяцца ўрокаў*» [10, *205*];

• «***рэгулярна засцерагальныя***»: «*Звычайна яшчэ да ўзыходу сонца гаспадар з настольнікам у руках абыходзіў поле і па вуглах яго закопваў косці ад велікоднага стала, прыгаворваючы:* «*Святы Божа і святы Ягорый! Захавайце ніўку ад граду*» [9, *47*];

• «***забаронныя***»: «*[Калі хтосьці прыходзіць у дом падчас снавання], малчком сную, нэ разгоуаруаеш» [*11, *55*];

• «***абаронныя***»: «*Як набяжыць бурая або чорная градавая хмара, то калі няма ў хаце таго кія, каторым была абаронена жаба ад вужа, то трэба сказаць трэйчы: «Ідзі на сухі лес да й шчэзні там, нячыстая сіла!*» *– і трэйчы плюнуць*» [22, *15*];

• «***пазбаўляльныя***»: «*У ноч на маладзік бітую пугу трэба навязаць на асінавае пугаўё, а перад варотамі паставіць жароўню з асінавым жарам... Калі ўсё гэта гатова, трэба ўзяць карову ці кабылу за хвост і гнаць яе цераз хлеў да дзвярэй, сцябаючы наводмаш пугай і стараючыся перагнаць цераз жароўню. Гэтак трэба перагнаць усіх кароў і коней, прыгаворваючы:* «*Пашла, хіра (немач, хвароба, погань), на ўзвей вецер!*» [2, *71–72*].

Вербальны кампанент прызначаны ўзмацніць меркаваны эфект абярэга. Нездарма вербалізацыя рытуалаў адбывалася пераважна ў выпадках найбольшай

небяспекі для існавання аб'екта абярэгаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Богданов К. А.* Русский заговор: Опыт структур. анализа: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992.
2. *Богданович А. Е.* Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Этнографический очерк. Гродно, 1895.
3. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
4. Жыцця адвечны лад: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад. і пер. У. Васілевіча. Мн., 1998.
5. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч. Мн., 2000.
6. Земляробчы каляндар / уклад. А. І. Гурскі. Мінск, 2003.
7. Зямля стаіць пасярод свету...: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад. і пер. У. Васілевіча. Мн., 1996.
8. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад. і пер. У. Васілевіча. Мн., 1999.
9. *Коваль У. І., Новак В. С.* Беларускія народныя святы і звычаі. Гомель, 1993.
10. *Крачковский Ю.* Быт западно-русского селянина. М., 1874.
11. *Левкиевская Е. Е.* Славянский оберег. М., 2002.
12. *Ліцьвінка В. Д.* Святы і абрады беларусаў. Мн., 1998.
13. *Ненадавец А. М.* Сілаю слова. Чорная і белая магія. Мн., 2002.
14. *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск, 1897.
15. *Познанский Н.* Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М., 1995.
16. Русские заговоры и обереги. М., 1998.
17. *Толстой Н. И.* Язык и народная культура: Очерки славянской мифологии и этнолингвистики. М., 1995.
18. *Цяцёркіна В. У.* Сістэмны аналіз беларускіх абярэгаў // Праблемы выхавання. 2004. № 5.
19. *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1902. Т. 3.
20. *Federowski M.* Lud białoruski na Rusi Litewskiej: Materyjały do etnografii słowiańskiej, zgromadzone w latach 1877–1891. T. 1.
21. *Moszyński K.* Polesie wschodnie: Materyjały etnogr. z wschodniej części b. powiatu Mozyrskiego oraz z powiatu Rzeczyckiego. Warszawa, 1928.
22. *Pietkiewicz C.* Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego: Materyjały etnogr. Warszawa, 1938.

Ганна Шваба

ВЯСЁЛКА Ў СЛАВЯНСКІХ ПРЫКМЕТАХ, ПАВЕР'ЯХ І БІБЛЕЙСКІХ ТЭКСТАХ

Адной з вызначальных рыс этнасу з’яўляецца закладзеная ў яго свядомасці і падсвядомасці выява свету. На думку І. Казаковай, «рэканструяваць глыбінны, амаль нязменны змест этнічнай свядомасці і зразумець, якімі могуць быць формы яе выражэння, адэкватныя гэтаму зместу… дапамагаюць рэшткі старажытнага светаўспрымання, якія захаваліся… ў фальклорнай спадчыне» [5, *156–157*]. Паказальнымі ў гэтым сэнсе з’яўляюцца народныя прыкметы і павер’і, якія мелі месца ў розныя моманты жыцця чалавека. Яны рэгламентавалі гаспадарчую дзейнасць, сямейны побыт, праз іх імкнуліся прадказаць будучыню, даць тлумачэнне невядомаму як навокал, так і ўнутры сябе самога. Прыкметы і павер’і, заснаваныя на разнастайных фактарах навакольнага асяроддзя, перш за ўсё на атмасферных з’явах прыроды (такіх як дождж, гром, маланка, вясёлка, снег, град), лічыліся найбольш аб’ектыўнымі паказчыкамі будучага дабрабыту сялянскай гаспадаркі. Ва ўсіх народаў асаблівая ўвага надавалася назіранням за вясёлкай, яе станам, колерам, лакалізацыяй і інш. З біблейскімі ўяўленнямі пра вясёлку звязана пашырэнне яе значэння ў розных славянскіх традыцыях.

Вясёлка («і.-е. *ues* – зіхоткі, бліскучы» [2, *110*]) – «з’ява прыроды, атуленая ў народнай традыцыі міфалагічнымі ўяўленнямі. У славянскіх мовах мае мноства найменняў, у якіх адлюстроўваюцца народныя ўяўленні і вераванні: *дуга, райская дуга, райдуга, радуга, краса, красуля, весялуха, ясна, ясноўка, божы лук, божы пояс, боскай маці пояс*» [9, *330*]. Па асаблівасцях вясёлкі і часе яе ўзнікнення на небе прадказвалі надвор’е. Славяне лічылі, што вясёлка прадвяшчае канец дажджу і ўсталяванне добрага надвор’я, але зрэдку сустракаліся і супрацьлеглыя ўяўленні пра вясёлку як прыкмету пачатку дажджу (у палякаў). У Чарнагорыі гэтыя супрацьлегласці сінтэзаваліся ва ўяўленне пра тое, што добрае надвор’е прадказвае вясёлка на ўсходзе, а дрэннае – вясёлка на захадзе. У рускіх «яркая вясёлка прадвяшчае непагадзь, бачная пасля дажджу – добрае надвор’е… Калі вясёлка з’явіцца ў гадзіну або дзве дня, то хутка будзе дождж; вячэрняя вясёлка прадвяшчае прыемнае надвор’е, калі не перашкодзіць вільготнасць у паветры, а ранішняя пры пахмурным небе – да непагадзі; начная вясёлка, насупраць месяца, азначае шмат дробнага дажджу» [4, *110*].

Вясёлка непасрэдна звязана з воднай стыхіяй. Як вядома, вясёлка ўтвараецца ад праламлення сонечных промняў у кроплях дажджу. Ва ўсіх славян існавала павер’е, што вясёлка, нібы змей (цмок), набірае, высмоктвае, «п’е» ваду з мора, возера, ракі, калодзежа з усім, што ў ёй знаходзіцца: «вада падымаецца ў хмару, адкуль, як праз сіта, прасейваецца, і дождж падае на зямлю» [2, *110*]. Таму вясёлка ўнушала прымхлівы страх, бо лічылася, калі паблізу апынецца чалавек, яна можа і яго ўцягнуць на другі канец сваёй дугі або на хмару. Калі на небе з’яўлялася вясёлка, маці забаранялі сваім дзецям выходзіць на вуліцу, але на яе дазвалялася глядзець з акна (у беларусаў). У харватаў існуе праклён: «Няхай цябе вясёлка ўсмокча!» [9, *330*], а ў Закарпацці нельга было нават пальцам на яе паказваць.

Лічылася, што вясёлка ведае меру вады для дажджу – яго не будзе, пакуль вясёлка не накачае вады. Ва ўяўленнях славян вясёлка з’яўлялася своеасаблівым

рэгулятарам надвор'я ў яго найбольш важных праявах: дажджу як жыццядайнай вільгаці і сухога надвор'я як крыніцы паўнавартасці выспявання. Вясёлка нібы злучае зямлю – жаночы, мацярынскі пачатак і неба – мужчынскі пачатак. Гэта нябесная дуга, што двума канцамі «стаіць» на зямлі і, як вынікае з народных павер'яў, прадказвае будучы ўраджай, а значыць, і дабрабыт. Так, балгарскія сяляне верылі, што пры доўгачасовай адсутнасці вясёлкі трэба чакаць засухі, неўраджаю, голаду.

Вясёлцы прыпісваліся магічныя здольнасці: напрыклад, «сербы, македонцы, балгары і заходнія ўкраінцы лічылі, што той, хто пройдзе пад вясёлкай, зменіць свой пол» [9, *330*]. Меркавалі, што «гэта ўласцівасць можа быць выкарыстана для таго, каб змяніць пол будучага дзіцяці» [9, *330*]. Зусім лагічна вясёлцы надавалася здольнасць рэгуляваць «апладненне» зямлі небам праз пасрэдніцтва дажджу. У беларусаў вясёлка (багатка) – сімвал ураджаю, урадлівасці, дастатку. На Магілёўшчыне, убачыўшы вясёлку, можна было загадваць жаданне. Калі незамужняя дзяўчына бачыла такую досыць рэдкую з'яву, як дзве вясёлкі, то лічылася, што яе чакае хуткае замужжа. Жанчына, якая не мела дзяцей, павінна была (лепш разам з мужам) пастаяць пад так званым «цыганскім дажджом» – дробным дожджыкам і вясёлкай на небе, – тады ў яе быццам бы народзіцца шмат дзяцей.

Сербы варажылі па вясёлцы аб ўраджаі паводле наяўнасці і шырыні ў ёй палос розных колераў, якія абазначалі пэўныя культуры: напрыклад, зялёны – жыта і пшаніцу, сіні – гародніну. Якая паласа самая шырокая – ураджаю таго і чакалі. У рускіх па колерах вясёлкі спрабавалі прадказаць надвор'е: «Чым больш зялёная вясёлка, тым больш ветру; калі ў сіняватай частцы вельмі светла – добрае надвор'е» [4, *110*], а дождж праз два ці тры дні прадвяшчала наяўнасць на небе дзвюх вясёлак. «Ва Усходняй Сербіі падвойную вясёлку (канцы якой павернуты ад зямлі да неба) называюць «блізня» і лічаць, што па яркасці і шырыні палос дугі, якая звернута да зямлі, можна спрагназаваць ураджай на зямлі, а па дузе, павернутай да неба, – ураджай «на тым свеце» [9, *331*].

Згодна з Бібліяй, вясёлка патрэбна Богу як напамін пра запавет паміж Ім, Ноем і «кожнаю душою жывою ў кожнай плоці», што «не будзе больш вада патопам на знішчэнне кожнай плоці» (Быц., 9:15). Паколькі ніхто ніколі не бачыў Бога, то прарок Іезекііль, каб даць уяўленне пра падабенства славы Гасподняй, параўноўвае яе з вясёлкай: «У якім выглядзе бывае вясёлка на аблоках падчас дажджу, такі выгляд мела гэта зіхаценне наўкола» (Иезек., 1:28). У кнізе прарока Іаана, дзе распавядаецца пра Бога і Яго веліч, зноў згадваецца вясёлка: «І Сей Сідзячы выглядам быў падобны каменю яспісу і сардзісу; і вясёлка кругом прастола, выглядам падобная смарагду» (Адкр., 4:3]. У сувязі з прыналежнасцю вясёлкі да боскага пачатку ў Балгарыі з'явілася арыгінальнае народнае ўяўленне, «што вясёлка – гэта пояс Госпада, які ён палошча ў час дажджу або сушыць пасля дажджу» [9, *331*], а ў сербаў і харватаў лічыцца, што пры дапамозе вясёлкі «Бог паказвае жанчынам, як трэба ткаць і якія колеры пры гэтым выкарыстоўваць» [9, *331*].

На падмурку народных уяўленняў і вераванняў, назапашаных у пакаленнях ведаў будаваўся, па сутнасці, увесь сялянскі этычны кодэкс, эстэтычныя

погляды, закладваліся асновы этнічнай свядомасці. На прыкладзе міфалагізацыі вясёлкі бачна, як складалася сістэма светасузірання славян, якім чынам да язычніцкіх уяўленняў дапасоўваліся хрысціянскія. Падпадаючы пад уплыў народных, яны ў пэўнай ступені «зазямляліся», набывалі не ўласцівыя ім вобразныя формы і функцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Баханькоў А. Я., Гайдукевіч Т. М., Шуба П. П.* Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. Мн., 2000.
2. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мн., 2004.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М., 2000.
4. Знахарство или Русские заговоры. М., 1912.
5. *Казакова І. В.* Прыкметы і павер'і Магілёўшчыны // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 3 / пад нав. рэд. Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка. Мн., 2006.
6. Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна, Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў; навук. рэд. А. С. Фядосік // Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. Мн., 2004. Кн. 6.
7. Народная культура Беларусі: энцыкл. даведнік / пад агульнай рэд. В.С.Цітова. Мн., 2002.
8. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1999.
9. Славянская мифология от А до Я: энцикл. Мн., 1995.

Кацярына Пунінская

РЭЛІКТАВЫЯ З'ЯВЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ (КАМАЕДЗІЦА)

Ёсць такое паняцце ў навуковым і агульнакультурным ужытку –«духоўныя традыцыі народа». Іх роля ў гісторыі чалавецтва, у захаванні самаідэнтыфікацыі этнасаў надзвычай вялікая. У сваёй аснове яны скláліся яшчэ на золку чалавечай цывілізацыі і перадаваліся ад пакалення да пакалення як духоўная практыка асэнсавання свету і самога чалавека ў ім. Своеасаблівым духоўным запаветам продкаў, духоўным лучом безлічы пакаленняў з'яўляюцца беларускія каляндарныя звычаі і абрады. Яны захаваліся ў рознай ступені. Ёсць святы, якія адзначаюцца амаль паўсюдна – Каляды, Масленіца, Купалле і многія іншыя, а некаторыя вядомы на абмежаванай тэрыторыі. Да іх адносяцца палескія абрады ваджэння і пахавання «стралы», ваджэння «Куста», Провады русалкі. На жаль, частка абрадаў знікла незваротна, і аб тым, што яны калісьці былі, цяпер можна даведацца толькі з успамінаў і нешматлікіх, часам адзінкавых паведамленняў збіральнікаў фальклору. Напрыклад, у сёмым нумары «Мінскіх епархіяльных ведамасцей» за 1874 г. быў змешчаны артыкул С. Нячаева «Нешта з рэлігійных абрадаў і забабонаў у Бягомльскім прыходзе

Барысаўскага павета», дзе аўтар распавядаў аб святкаванні Камаедзіцы, прысвечанай, як ён кажа, веснавому абуджэнню мядзведзя [3, *139*].

Часам высвятляецца, што пра абрады, якія, здаецца, даўно адышлі ў нябыт, яшчэ памятаюць. Падчас праходжання фальклорнай практыкі я трапіла да ўраджэнкі в. Лошніца Барысаўскага раёна Рагоўскай Надзеі Сяргееўны, 1931 г. н. Высветлілася, што назва «Камаедзіца» ёй вядома. Спачатку я не звярнула асаблівай увагі на гэты факт, але потым, калі даведалася, наколькі мізэрныя звесткі аб святкаванні Камаедзіцы на Беларусі, вырашыла яшчэ раз наведаць Надзею Сяргееўну, каб дакладна высветліць, ці сапраўды такі звычай існаваў у Лошніцы або жанчына памылілася і дала станоўчы адказ на маё пытанне выпадкова. На шчасце, ніякай памылкі не было. Вось што расказала Надзея Сяргееўна: «*Раньша свята Камаедзіца святкавалі кожны год. Шчэ з дзяцінства помню, як маці з суседкамі рахтаваліся да яво. Гэты празнік атмячалі перад Дабравешчаннем. Гатовіліся за некалькі дзён. Прыбіраліся ў хаце, як бы выганялі зіму з хаты. Бо Камаедзіца – гэта свята пакланенню мядзведзю. В этот дзень нужна гатовіць спецыяльную ежу: варуць ячневую крупу, але не солюць яе, бо яна будзе есца іс мёдам, таму што мядзведзь любя мёд, гатуюць кісель і самое главное – гэта гарохавая каша. Яна варыцца ў кацялку ў печы. На ноч гарох намочваюць у ваду, а ўранку начынают варыць, але трэба на маленькім агні. Когда варыцца гарохаўе, то малым дзецям забараняецца падыходзіць да печы. Палучаецца гарохавая каша іс камамі. Атсюль і назва – Камаедзіца, або шчэ называют Камаўедзіца. Есцяка павер'е, што мядзведзь в гэты дзень абуджаецца ад зімняе спячкі. Прыгатаваўшы ўсе стравы, сям'я сядае за стол і есць. Спажываюць медленно, нікуды не спяшаюцца. Гэта адбываецца прымерна ў 11–12 гадзін днём. Пасля гэтага збіраюцца людзі з розных хатаў, то есць суседзі, і начынают прыдурвацца. Начынают хадзіць как звычайныя мядзведзі – на чацьвярэньках, перакачваюцца з боку на бок. Святкуюць празнік разам, але калі ўжо кто-нібудзь пакідае адзін аднаго, уходзя дамоў – празнік скончыўся.*

Вось што я знаю пра Камаедзіцу. Но ў нашай вёсцы апошні раз Камаедзіца святкавалася, калі я хадзіла шчэ ў школу, а потым, невядома чаво, нікто не стаў працягваць. А спытаць неукава, бо людзей, якія сябравалі с маімі бацькамі, няма вжо ў жывых».

Паўстае пытанне, як ставіцца да паведамлення Надзеі Сяргееўны – з даверам або не? Безумоўна, яно патрабуе ўдакладнення. Калі аднагодкі інфарманткі пацвердзяць яе расказ, толькі тады можна сцвярджаць, што ён праўдзівы, а не запазычаны з нейкіх крыніц. Гэта на будучае. У мяне няма падстаў сумнявацца ў шчырасці Надзеі Сяргееўны. Я ўпэўнена, што расказ не плод яе фантазіі, тым больш не маёй: запіс зроблены да таго, як я пазнаёмілася з навуковай літаратурай. Артыкул пра Камаедзіцу, змешчаны ў энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія» (Мн., 2004), належыць Э. Зайкоўскаму і грунтуецца на згаданым апісанні С. Нячаева. Па сутнасці, аўтар сцісла перадае яго змест, не даючы нічога істотна новага. І не дзіўна, бо новых матэрыялаў пра Камаедзіцу, пачынаючы з 1874 г., так і не з'явілася. Менавіта таму прыводзім энцыклапедычны артыкул амаль цалкам, каб параўнаць

старадаўнія звесткі пра Камаедзіцу з цяперашнімі: «Свята адбывалася заўсёды напярэдадні Благавешчання (Звеставання) 6 красавіка н. с. і прысвячалася мядзведзю. У гэты дзень падавалася адмысловая ежа: спачатку гатаваўся сушаны рэпнік (травяністая расліна з сямейства крыжакветных) у знак таго, што мядзведзь ужывае пераважна раслінную ежу, травы. Наступнай стравай быў аўсяны кісель, бо мядзведзь любіць авёс. Пасля кісялю елі гарохавыя камы (кашу ці галушкі з адваранага і тоўчанага гароху), таму нібыта і сам дзень атрымаў назву «Камаедзіца». Пасля абеду ўсе – старыя і малыя – клаліся, але не спалі, а бесперапынку павольна перакочваліся з боку на бок, каб гэта максімальна нагадвала пераварочванне мядзведзя. Цырымонія гэта працягвалася каля дзвюх гадзінаў і рабілася дзеля таго, каб мядзведзь лёгка ўстаў са сваёй зімовай бярлогі. Пасля абеду сяляне ўжо не займаліся сваімі дзённымі работамі, а святкавалі. Па перакананні сялян, як адзначалася, мядзведзь на Звеставанне абуджаецца ад зімовай спячкі, устае з бярлогі. Вось і сустракалі яго з добразычэннямі» [2, *220–221*].

Як бачым, відавочныя сыходжанні тычацца назвы свята і часу яго правядзення, але ў в. Лошніца нароўні з Камаедзіцай існуе варыянтная назва «Камаўедзіца». Акрамя таго, у расказе Надзеі Сяргееўны адзначана такое характэрнае для беларусаў рытуальнае дзеянне, як перадсвяточнае ачышчэнне культурнай прасторы. Дарэчы, у Заходнім Палессі гэта звычайна рабілі на Дабравешчанне пасля заходу сонца. На думку Т. Агапкінай, заходнепалескі звычай карэлюе з усходнебалканскімі звычаямі знішчэння смецця ў спецыяльных вогнішчах, якія ладзіліся на дварах ў якое-небудзь ранневеснавое свята [1, *77*]. А ў нашым выпадку ачышчэнне хаты карэлюе з абрадам выгнання зімы, што цалкам стасуецца з агульнай рытуальнай ідэяй Камаедзіцы. У рамках свята адбываецца некалькі тыпаў прыпадабненняў: хата прыпадабняецца берлагу, людзі – мядзведзю, а разам яны суаднасяцца з навакольным асяроддзем, у якім з абуджэннем мядзведзя павінны адбыцца прыродныя змены, замест выгнанай зімы – прыйсці вясна. Мядзведзь, які прачнуўся пасля зімовага сну, з'яўляецца, такім чынам, каляндарным сімвалам і адначасова ўвасабленнем жыватворных сіл вясны, а Камаедзіца – абрадавым хранонімам каляндарнага рубяжа, знакам павароту часу.

Тэма пачатку непарыўна звязана з магічнай практыкай, у якой сродкамі кулінарнага кода перадавалася ўяўленне аб пераходзе да новага каляндарнага перыяду. Абнаўленне косма-біялагічнага цыкла знаходзіла выРашэнне ў спажыванні адпаведнай ежы, якая лічылася прыемнай мядзведзю. Калі ў Бягомльскім прыходзе Барысаўскага раёна гэта сушаны рэпнік, аўсяны кісель, гарохавыя камы, то ў в. Лошніца Барысаўскага раёна – ячневая крупа з мёдам, кісель і гарахавая каша, прычым перад тым, як варыць «гарохаўе», зерне нанач замочваюць у вадзе. Звернем увагу і на такую істотную дэталь, як забарона дзецям нават набліжацца да печы, калі ў ёй варыцца гарохавая каша. На першы погляд, гэта зусім нелагічна, бо дзеці сімвалізуюць рух жыцця. З другога боку, усё зразумела: дзеці не мелі права быць актыўнымі суб'ектамі свяшчэннадзейства, звязанага з прыгатаваннем рытуальнай ежы, а толькі яе спажыўцамі, бо ў гэты час яны ўвасаблялі мядзведзянятак, як дарослыя –

мядзведзяў. Ідэя далучэння да мядзведжай ежы і побыту прысутнічае ў казцы пра дзяўчынку, якая заблудзіла ў лесе і выпадкова трапіла ў мядзведжую хату. Казка грунтуецца зусім на іншай аснове, чым абрад Камаедзіца. Даследчыкі звязваюць сюжэт падобных казак з ініцыяльнымі абрадамі, калі дзяцей адпраўлялі ў лес, дзе распарадчык абраду, пераапрануты ў мядзведзя (генетычна – звярыны першапродак), выпрабоўваў падыспытных. Дваісты вынік знайшоў адлюстраванне ў канцоўках казак: у адным выпадку мядзведзь ўзнагароджвае дзедаву дачку і карае бабіну, якая не вытрымала выпрабавання, у другім – дзяўчынка пасля таго, як пакаштавала мядзведжую ежу і пабывала ў іх ложках, збягае ад абураных мядзведзяў, якія вярнуліся дахаты, у трэцім – падманам прымушае мядзведзя аднесці яе да дзеда і бабы.

Галоўным актам Камаедзіцы пасля ежы з'яўляецца імітацыя рухаў мядзведзя, але адбывалася гэта па-рознаму. Згодна з С. Нячаевым, «усе... лажацца, але не спяць, а памінутна самым павольным спосабам перакатваюцца з боку на бок, як мага стараючыся прыладзіцца да паварочвання мядзведзя» [3, *139*]. У лошніцкай Камаедзіцы актуалізуецца другі акт: мядзведзь нібыта ўжо прачнуся, падняўся на ногі, таму ўдзельнікі калектыўнага абраду ходзяць «на чацвярэньках, перакочваюцца з боку на бок». Знакам заканчэння абраду з'яўляецца выхад першага чалавека з хаты, што сімвалізуе, на наш погляд, пакіданне мядзведзем свайго зімовага логава.

С. Нячаеў справядліва звязваў паходжанне Камаедзіцы з дахрысціянскімі часамі. На яго думку, існаванне свята «служыць магчымай аргументацыяй таго, што ў гэтай мясцовасці пакланяліся мядзведзю», які «сваёй сілай і ростам... наводзіў страх на людзей», і нібыта па той простай прычыне «людзі гэтай мясцовасці і ўздумалі вітаць мядзведзя» [3, *139*]. В. Ліцвінка беспадстаўна разглядае Камаедзіцу ў рэчышчы татэмістычных уяўленняў, залічваючы яе да татэмнага веснавога свята. Ён шматслоўна тлумачыць, што такое татэм, і прыходзіць да наступнай высновы: «У пралігурах беларусаў такой жывёлай быў «мядзведзюхна-бацюхна» [5, *57*], татэмная жывёла-продак. Сапраўды, мядзведзь – сакральная жывёла ў міфалогіі. Рытуальныя пахаванні мядзведзя і гліняныя макеты жывёлы знаходзяць у палеалетычных пячорах Еўразіі. Лічыцца, што культ мядзведзя існаваў у неалітычных насельнікаў тэрыторыі Беларусі. Застаецца пытанне, ці быў ён звязаны з татэмістычнымі ўяўленнямі або са складаным комплексам рознастадыяльных? На наш погляд, перш чым адназначна звязваць «жывёльную» тэму, у прыватнасці «мядзведжую», з татэмістычным мысленнем, пажадана памятаць пра тое, што ў міфалагічным мысленні беларусаў татэмістычная лінія адсутнічала. Татэмізм як жывая з'ява ў выглядзе адпаведнай сацыяльнай арганізацыі і міфалагічных ўяўленняў засведчаны ў нецывілізаваных плямён Аўстраліі і Паўночнай Амерыкі. Іншая справа, што еўрапейскі фальклор, і беларускі ў тым ліку, спадкаемна ўтрымліваў сюжэты і матывы, якія гіпатэтычна сваім паходжаннем абавязаны татэмнай эпохе. Менавіта так разглядае міфалагічную аснову чарадзейнай казкі «Івашка Мядзведжае вушка» Т. Шамякіна [8, *150–152*].

Як адзначалася вышэй, Э. Зайкоўскі, гаворачы пра Камаедзіцу, дае толькі запазычаную ў С. Нячаева інфармацыю пра беларускі святочны абрад. У

энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія» даволі аб’ёмны артыкул прысвечаны мядзведзю, дзе, на шчасце, няма ні слова пра тое, што мядзведзь – татэмная жывёла беларусаў. Будзем спадзявацца, што выданне пакладае канец спекулятыўным калянавуковым домыслам наконт «татэмістычных» уяўленняў беларусаў. Для разумення свята Камаедзіцы вельмі важнай з’яўляецца заўвага аўтараў артыкула: «У каляндарным кодзе мядзведзю адпавядае лета – перыяд ад веснавога да восеньскага раўнадзення, а воўку – зіма» [2, *336*]. Гэтаксама можна сказаць, што ў жывёльным кодзе лету адпавядае мядзведзь, а зіме – воўк. Адсюль вынікае наступнае: Камаедзіца знаходзіцца ў каардынатах каляндарнага міфа аб жывёле, якая засынае і прачынаецца. У вузкім сэнсе пад каляндарнымі разумеюцца ўсе міфы, якія адлюстроўваюць сезонны цыкл. Сон мядзведзя тоесны засынанню прыроды, яе «смерці», калі пануе воўк-зіма, а веснавое абуджэнне – яе ажыванню. Можна правесці паралель паміж гэтым міфам і міфамі з іншай семантыкай: земляробчыя – аб паміраючым і ўваскрасаючым боге або духе расліннасці, паляўнічыя – аб паміраючым і ўваскрасаючым зверы [6, *547–549*].

Нельга не закрануць такое актуальнае пытанне, як спекулятыўнае выкарыстанне сапраўднай народнай тэрміналогіі ў так званай неаязычніцкай літаратуры з яе фальшывымі рэканструкцыямі славянскіх свят і абрадаў. Асабліва вылучаецца выдавецтва рускіх нацыяналістаў «Руская праўда». Пад яго эгідай выдаюцца кнігі, якія ўводзяць у зман даверлівых чытачоў, далёкіх ад навукі і навуковых прац. Сярод іх кніга нейкага В. Казакова – старэйшыны Калужскай Славянскай Абшчыны. У ёй прыхільнік славяншчыны прапануе такое апісанне Камаедзіцы: «23 беразня (24.03.), калі дзень становіцца даўжэй за ноч, калі прабуджаецца прырода і сонца-дзіця Хорс становіцца юнаком Ярылам (20 беразня), славяне святкуюць Камаедзіцы. Раніцай людзі спяшаюцца на капішча, на высокае месца, дзе падсохла зямля. На капішчы і на скрыжаванні дарог рассыпаюць зерне. Гэта робіцца дзеля таго, каб наўі, якія прынялі выгляд сарок, паядалі зерне і не перашкаджалі святу.

На сталы ставяць пячэнне, гарачыя бліны і пірагі, аўсяны кісель, мёд, квас і закускі. Пачастунак дзеліцца на пяць частак, і пятую частку змяшчаюць каля свяшчэннага Агню, прыгаворваючы:

Сумленныя нашы бацькі!
Вось для вашай душы блінок.

Урачыста вязуць да капішча на саламянай «кабыле» ляльку Марэны. Усе стаяць уздоўж дарогі, кланяюцца ў пояс і велічаюць Марэну Сварогаўну» [4, *135–136*]. Далей «знаўца» славянскага язычніцтва, не вагаючыся, атаясамляе Марэну Сварогаўну з Масленіцай, а апошнюю – з багіняй Смерці. Ад масленічных бліноў ужо недлёка да Камаедзіцы: «Першы блін комам, яго адносяць у гушчар касалапаму гаспадару леса» [4, *136*].

Ком, паводле В. Казакова, не што іншае, як іншасказальная назва мядзведзя, бо той падобны на вялікі шарсцяны камяк, а *камы* – бліны, якія пякуць 22 сакавіка. І калі можна пагадзіцца з аўтарам, што камаедзіцы дапушчальна перакласці як «свята паядання камоў» (праўда, мы ведаем, што гарохавых, а не тых першых бліноў, што, як гаворыцца, заўсёды комам), то

далейшыя этымалагічныя росшукі толькі выклікаюць здзіўленне. Ні на што не зважаючы, як быццам няма і ніколі не было слоўнікаў, В. Казакоў даводзіць: «Падобнае свята ў Старажытнай Эладзе называлася «Комедиа» (мядзведжае свята), адкуль пайшла антычная камедыя» [4, *137*]. Аўтару зусім няўцям, што грэчаскае слова kōmōdia паходзіць ад kōmos – вяселы натоўп, вясёлае шэсце (рытуальна – світа Дыёніса), і oidē – песня, адсюль – камедыя [7, *148*]. Праўда, Э. Зайкоўскі і С. Санько паведамляюць, што «ў старажытных грэкаў сугучную назву з Камаедзіцай мела мядзведжае свята Comoedia, прысвечанае багіні Артэмідзе, якое адзначалася блізу 25 сакавіка» [2, *334*].

В. Казакоў піша, што свята завяршаецца абрадам «Прабудзі». Ролю мядзведзя выконвае пераапрануты, які хаваецца ў яме, астатнія водзяць вакол імправізаванага берлагу карагоды, гучна крычаць. «Мядзведзь» не прачынаецца, пакуль адна дзяўчына не сядзе яму на спіну і не паскача на ім. Дзяўчына ўцякае ад «мядзведзя», адарваўшы кавалак яго шкуры або мядзведжую «нагу», а потым пераапрануты, абапіраючыся на мыліцу, ідзе шукаць сваю згубу і спявае «мядзведжую» песню, запазычаную В. Казаковым з казкі пра мядзведзя на ліпавай назе [4, *138*]. Як бачым, фантастычны калаж В. Казакова складаецца з розных частак, якія няўмела дапасаваны адна да адной. Магчыма, аўтар чуў назву «Камаедзіца» і пад ёй стварыў для новых славянафілаў нейкі сцэнарый. Менавіта так, а не інакш трэба разглядаць яго опус. Толькі простаму чытачу гэта незразумела: ён з даверам паставіцца да анатацыі і будзе лічыць аўтара сур’ёзным даследчыкам у вобласці даўніх славянскіх свят.

ЛІТАРАТУРА

1. *Агапкина Т. А.* Этнографические связи календарных песен: Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. М., 2000.
2. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.]. Мн., 2004.
3. Земляробчы каляндар (Абрады і звычаі) / уклад. А. І. Гурскі. Мн., 1990.
4. *Казаков В. С.* Именослов: Словарь славянских имён и прозвищ. М.– Калуга, 2003.
5. *Ліцьвінка В. Д.* Святы і абрады беларусаў. Мн., 2001.
6. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М., 1992. Т. 2.
7. *Рагойша В*. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мн., 2001.
8. *Шамякіна Т.* Міфалагічная аснова народнай чарадзейнай казкі «Івашка Мядзведжае вушка» // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 3 / пад нав. рэд. Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка. Мн., 2006.

Аліна Сапонава

ШЛЮБНЫЯ ВАРОЖБЫ ЖЫХАРОЎ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Варажба – гэта своеасаблівы комплекс, выкананне якога скіравана на прадказанне будучыні. Маладыя людзі імкнуліся даведацца пра тое, што чакае

ў далейшым, ці споўняцца жаданні і мары, з кім звядзе лёс. Для гэтага і існавалі разнастайныя варожбы.

На Гомельшчыне самую вялікую групу складалі варожбы пра будучы лёс маладой дзяўчыны: ці хутка яна выйдзе замуж, якую знешнасць і нораў будзе мець муж, ці будуць у сям'і дзеткі, дастатак і г. д. Звычайна магічныя абрады такога кшталту былі прымеркаваны да свят: Калядаў, Масленіцы, Купалля, Пакрова і іншых. Асноўная колькасць варожбаў прыпадала на Каляды, калі, па народных уяўленнях, прыходзяць з «таго свету» душы памерлых і актывізуецца нячыстая сіла.

Абрад варажбы здзяйсняўся ўвечары, ноччу ці раніцай. Часцей за ўсё варажылі паасобку. Але вядома, што на Гомельшчыне магічны абрад мог адбывацца і з удзелам невялікай групы людзей (асабліва важна, каб колькасць ўдзельнікаў варажбы была няцотнай).

Падчас варажбы вялікая роля надавалася пэўным прадметам, якія непасрэдна выкарыстоўвалі, каб вызначыць свой лёс. Гэта маглі быць самыя разнастайныя рэчы хатняга і гаспадарчага ўжытку: падушка, ручнік, лучына, замок і ключ, попел, а таксама посуд (лыжкі, міскі, талеркі з вадой). У працэсе варажбы жыхары Гомельшчыны выкарыстоўвалі расліны і кветкі. Звычайна гэта было зерне (лён, каноплі, проса), а таксама так званыя «купалінкі», мак, ружы, васількі, лісткі трыпутніка, вянкі з кветак або нават дрэвы.

Даволі пашырана варожба, звязаная з ужываннем ежы. Адметным з'яўляецца той факт, што іншы раз у рацыён уваходзілі і занадта салёныя стравы (вараная бульба, аладкі, галушкі). У прыватнасці, на св. Андрэя пяклі тры галушкі, надавалі ім мужчынскія імёны, клалі на парозе і клікалі кошку ці сабаку. Чыя галушка з'ядалася першай, той і будзе мужам.

Цікавыя варожбы звязаны з выкарыстаннем у магічным абрадзе прадметаў адзення. Вельмі пашыраны, напрыклад, абрадавыя дзеянні з панчошкамі. Адну з іх дзяўчына нацягвала звычайна на правую нагу і прасіла ў замове, каб ноччу ўбачыць у сне жаніха. Існавалі і такія абрады, дзе ў якасці суправаджальных прадметаў выкарыстоўвалася чужое мужчынскае адзенне (сімвал мужчыны), якое клалі пад галаву ці падушку.

Прадметы і рэчы ў варажбе маглі быць і сродкам прыцягнення пажаданай асобы (косткі кажана, жабы, лапкі крата, галінка, на якой сядзеў салавей, пчаліная матка і г. д.). Любоўны прыварот на Гомельшчыне ажыццяўляўся з дапамогай магічнага кола, якое павінна было спыніць сыход каханага за сімвалічныя межы (абкручвалі вакол вёскі нітку, абносілі лучыну вакол задуманага чалавека, сала вакол печы або вёскі і інш.).

Як і час, локусы для варажбы таксама мелі асаблівае значэнне. Лічылася, што гэта месцы, дзе можа ажыццяўляцца сувязь паміж «гэтым» і «тым» светам: ложак, калодзеж, палонка, гумно, печ, гарышча хаты, лазня, перакрыжаванне дарог, сметнік, «смалішча», хлеў, сені, гара, падвал, могілкі. Варажылі нават на вуліцы, а таксама пад вокнамі хат.

Поспех падчас сустрэчы з духамі самага рознага кшталту забяспечваўся цэлым комплексам умоў, лакальнымі і тэмпаральнымі характарыстыкамі рытуалу, якія ўсе разам і кожны паасобку былі накіраваны на здыманне межаў

паміж «тым» і «гэтым» светам і атрыманне з «таго» боку адпаведнага знака. Каб наладзіць кантакт, той, хто збіраўся варажыць, здымаў крыж і пояс – «размыкаў» абарончую мяжу, развязваў вузлы на адзежы, дзяўчаты распускалі косы, выходзілі з хаты, не перахрысціўшыся, моўчкі, падчас басанож ці у адной сарочцы, часам зусім распрануўшыся. Ішлі да месца варажбы потайкам, каб ніхто не бачыў. Варажылі, заплюшчыўшы вочы, прыкрыўшы твар хусткай. У той жа час прадпрымалі абарончыя меры супраць нячыстай сілы: абводзілі вакол сябе круг качаргой, лучынай, нажом, іншы раз надзявалі на галаву гліняны гаршчок. Пры калектыўных варожбах удзельнікі трымалі адзін аднаго за мезенцы.

У абрадзе варажбы вылучаюцца тры структурныя часткі: падрыхтоўчыя дзеянні, атрыманне «знака» лёсу, растлумачванне «знака» лёсу. Калі падвесці вынікі і падагульніць назіранні, зробленыя на падставе фальклорных матэрыялаў, якія захоўваюцца ў архіве лабараторыі фальклору ГДУ імя Ф. Скарыны, то можна зрабіць спробу сістэматызацыі шлюбных варожбаў жыхароў Гомельчшыны паводле наступных крытэрыяў:

Па часе правядзення. Паводле гадавога цыкла варожбы падзяляюцца на зімовыя (асобна вылучаюцца калядныя), веснавыя, летнія, восеньскія.

Па ліку ўдзельнікаў. Вылучаюцца варожбы прыватныя і калектыўныя.

Па месцы правядзення. У варожбах Гомельшчыны часцей за ўсё ўзгадваюцца такія локусы, як: перакрыжаванне дарог, могілкі, вуліца, гумно, лазня, сметнік, хлеў, калодзеж, гарышча хаты, сені, падвал, палонка, печ, ложак і інш.

Па дапаможных прадметах. Найбольш ўжывальнымі дапаможнымі атрыбутамі пры варажбе з'яўляюцца: расліны, кветкі, зерне (купалінкі, мак, ружы, васількі, трыпутнік, лён, каноплі, проса), ежа (куцця, селядзец, салёныя бульба, бліны, аладкі, галушкі), прадметы хатняга і гаспадарчага ўжытку (замок, ключ, рушнік, лучына), адзенне (панчошкі, штаны і інш.), посуд (лыжкі, міскі, талеркі).

Андрэй Давыдаў

ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР'І ДОБРУШСКАГА РАЁНА

Прыкметы і павер'і займаюць важнае месца ў сістэме фальклорных жанраў вусна-паэтычнай творчасці беларусаў. Менавіта ў гэтых малых творах, якія добра захаваліся ў народнай памяці, знайшлі адлюстраванне міфалагічныя ўяўленні, народжаныя рэальнымі ўмовамі жыцця. Звернемся да канкрэтных узораў прыкмет і павер'яў, запісаных намі на тэрыторыі Добрушскага раёна.

У прыкметах і павер'ях пра агонь адлюстраваліся пэўныя вераванні мясцовых жыхароў: «*нельзя пляваць у агонь, а то галава балець будзе*» [* 1], «*на Купалу цераз касцёр, цераз вялікі агонь прыгалі, каб здаровімі булі*» [* 4], «*не давай агня плахім людзям, а то ў самога ўсё плоха будзе*» [* 4]. У народзе лічылі, што агонь з'ўляецца жывой істотай і можа не толькі пашкодзіць

чалавеку, але і паспрыяць яму ў гаспадарчай дзейнасці. Як адзначыла А. Кастрыца, «у аснове павер'яў, звязаных з рознымі відамі вогнішчаў, ляжыць вера ў існаванне містычных сувязей паміж чалавекам, яго светам і «чужымі з'явамі», «чужой прасторай», а таксама вера ў здольнасць паўплываць на гэтыя з'явы з карысцю для сябе» [1, *459*].

У мясцовай традыцыі з вадой таксама была звязана вера ў яе магічныя лекавыя, ачышчальныя і прадуцыравальныя ўласцівасці. Як паведаміла Любоў Іванаўна Рыжкова (1941 г. н.) з в. Дзям'янкі Добрушскага раёна, «*калі забалеў і жар бальшы, то нада святой вады выпіць*». Існавалі прыкметы – прадказанні. Так, паводле ўспамінаў Валянціны Гаўрылаўны Грудавенка (1930 г. н.) з в. Баршчоўка Добрушскага раёна, «*калі вадой мост мыіш і плацця ў цібе ўсё мокрае будзе, то мужык п'яніца будзе, а йшчэ, калі пол доўга не сохне, то тожа п'яніца будзе*».

Здольнасцю ачышчаць, лячыць і прадуцыраваць валодае, зыходзячы з мясцовых народных вераванняў, раса: «*На Юр'е кароў рана на расу выганялі, штоб яны малака давалі многа*» [* 1], «*юр'еўская раса – дабрэй за аўса*» [* 2], «*вот як па губах балячкі пасадзяцца там якія-нібудзь, то нада ўстаць рана ўранні, падысці к вакну і па шыбкі правесць пальцам (вокны мокрыя ж ўранні) і памазаць сабе губы, тады балець не будуць*» [* 1], «*малых дзяцей як купалі, дак усягда ваду свешчаную дабаўлялі*» [* 2].

Асабліва ўшаноўвалася зямля – маці. Яе лічылі святой, асцерагаліся крыўдзіць, шкодзіць ёй, адносіліся да зямлі з павагай і пачцівасцю. Людзі верылі, што такія стыхійныя з'явы, як засуха, моцныя дажджы, навальніцы мелі ў сваёй аснове непавагу людзей да зямлі. Паводле народных уяўленняў, нельга кранаць зямлю да Благавешчання: «*Да Благавешчання не паложана чапаць зямлю, пахаць там, капаць, асобянна гарадзіць заборы, таго што летам будзя бальшая засуха: забор будзеш гарадзіць і дошч загародзіш*» [* 3].

Мясцовыя жыхары лічылі ахвярапрынашэнні дзейсным сродкам атрымання плёну ў гаспадарцы. Аб гэтым сведчаць наступныя павер'і: «*Шалупкі ад пасхальных яіц нада послі Паскі закапаць у гародзе, штоб ураджай быў*» [* 1], «*А шчэ нада крошкі з пасвечанай паскі курам даць, штоб яны гародаў ні рылі, ні дапамагалі*» [* 1].

Галоўным клопатам жыхара вёскі заўсёды была гаспадарка. Усе дзеянні і ўвага былі скіраваны на яе захаванне, павелічэнне ўраджаю. Каб дасягнуць пастаўленай мэты, чалавек пільна назіраў за зменамі ў наваколлі і рабіў належныя вывады: «*Гуркі нада садзіць у такое ўрэмя, калі каровы па стану стаяць, а калі содзіш, кажы: «Як каровы на стану ляжаць, штоб гуркі на маёй градзе так ляжалі*» [* 1], «*Калі ў гурках пустацвет, нада яго парваць і, як гоняць кароў у поле, рана ўранні кінуць яго, еты пустацвет пад ногі каровам, от тады гуркі радзіць будуць*» [* 3].

Якасць ураджаю вызначалі, арыентуючыся на асаблівасці працэсу пасадкі і росту той ці іншай культуры: «*Бульбу сеюць як хмаркі па небу плывуць: якія хмаркі, такая і бульба ўродзя*» [* 1], «*Калі содзіш цыбулю, дак нада, штоб настраеніе было харошае, тады цыбуля сладкая будзя*» [* 4], «*калі бульбу*

пасеіш, то нада хазяйку етага плана па пахаце паваляць, штоб якая хазяйка, такая і бульба была» [* 1].

Людзі мэтанакіравана назіралі за нябеснымі свяцiламі, зменамі ў прыродзе, за паводзінамі жывёлы. Падобныя назіранні дазвалялі меркаваць аб тым, якое надвор’е ці падзеі чакаюць у будучым: «*Еслі карова хвост на спіну закінула і ён не ўпаў, то будзе дошч*» [* 4], «*калі садзіцца сонца ні ў хмары – на пагоду*», «*калі пеўні ні ў пару запелі – ждзі новых законаў*» [* 1], «*кошка мыецца – ждзі гасцей», «калі ложка ці вілка з рук выпадаюць, то хтось к табе ідзець*» [* 3], «*мошкі мак таўкуць, то тожа к пагодзі*» [* 2].

Вялікую цікавасць выклікаюць прыкметы і павер’і пра раслінны свет. Як вядома, зяляніне здаўна надаваліся звышнатуральныя якасці. Вызначальнымі ў народных вераваннях з’яўляюцца такія якасныя прыметы раслін, як сухасць, калючасць, жгучасць, моцны пах і асвечанасць. У гэтым можна пераканацца, калі звярнуцца да запісаных намі прыкладаў: «*Послі Тройцы клён, які к віконі трыкалі, нада ўзяць і поўграб пакідаць, тады бульба гніць не будзе і мышы яе есць не будуць*» [* 2], «*крапіву на купальскую ноч на парог перад дзвярамі ў сарай, хлеб і пограб сцялілі, штоб ведзьмы не прашлі, у камінах юшкі закрывалі, каб у хату яны не прышлі*» [* 4].

Сярод форм выкарыстання зяляніны найбольш распаўсюджана спальванне («*Калі на целі чыры ці шчэ якія язвы, то нада сухую кару асіны запаліць і дымам акурваць цела*» [* 2]) і біццё («*на вербнае скрысенне карову ў стада вярбой пасвяцонай выганялі, штоб ад зглазу да і так*» [* 3], «*пруцікамі вярбы свешчанай мы адзін аднаго білі, каб здаровымі булі*» [* 4]). Трэба адзначыць, што «абрадавае біццё адрозніваецца шматфункцыянальнасцю (супраць пажару, супраць ведзьмаў, для здароўя і ўраджаю і інш.) і грунтуецца на веры ў апатрапеічныя здольнасці прадметаў, якія маюць адносіны да гэтага магічнага дзеяння» [2, *234*].

Сельскія жыхары вёскі заўсёды сачылі за станам свойскай жывёлы. Гэтыя назіранні нарадзілі шмат прыкмет і павер’яў: «*Калі первы раз ацеліцца перваціёлка, то нада як места выйдзе, узяць яго, абматаць цёлцы заднія ногі і нажом ета места паміж ног рэжуць, а калі рэжуць, то кажуць*: «Не места рэжу, а языкі людскія» [* 2], «*калі хочыш узнаць, якое карова малако дае, то ведзьмі хвост і шчаціну ў ём раздвінь: калі кожа там жоўтая, то і малако будзе жоўтае, жырнае, харошае, а калі белая, то і малако такое ніякое*» [* 5].

Прыкметы і павер’і аб гаспадарчай дзейнасці чалавека шырока прадстаўлены ў народнай традыцыі. Яны носяць практычны характар, ілюструюць асаблівасці народнага мыслення і светасузірання.

ІНФАРМАТАРЫ

* 1. Рыжкова Любоў Іванаўна, 1941 г. н.., в.. Дзям’янкі Добрушскага раёна.
* 2. Каробкіна Соф’я Міхайлаўна, в. Баршчоўка Добрушскага раёна.
* 3. Смалякова Ніна Агееўна, 1930 г. н., в.Дзям’янкі Добрушскага раёна.
* 4. Грудавенка Валянціна Гаўрылаўна, 1930 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна.
* 5. Смалякова Валянціна Іванаўна, 1943 г. н., в.Дзям’янкі Добрушскага раёна.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кастрыца А. А*. Міфалагічныя ўяўленні ў прыкметах і павер'ях, звязаных з агнём // Проблемы славяноведения: сб. науч. статей и материалов. Брянск, 2006. Вып. 8.

2. *Кастрыца А. А.* Прыкметы і павер'і Гомельшчыны // Фальклварыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 3 / пад нав. рэд. Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка. Мн., 2006.

Раздзел 3
ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ

Тацяна Шамякіна

КАЗКІ БЕЛАРУСАЎ І ІНШЫХ НАРОДАЎ ПРА ПЕЎНЯ: ПАРАДАКСАЛЬНАЕ І НЯВЫТЛУМАЧАНАЕ

Людзі здаўна абагаўлялі птушак, бо назіралі іх пераважна над сабою, у паветранай стыхіі, у небе, якое заўсёды звязвалася з багамі, з райскай асалодай, з вышэйшым духоўным ідэалам. Хуткасць і свабода перамяшчэння, прытым, што па арыентацыі ў прасторы птушкам няма роўных сярод жывых наземных істот, давалі і даюць ім вялікую перавагу ў свеце. Чалавек заўсёды марыў быць свабодны, як птушка. Менавіта ў працэсе назірання за птушкамі ў людзей узнікла ідэя аддзялення духоўнага, ідэальнага пачатку ад зямнога, матэрыяльнага. Вось чаму і душа чалавечая ў Старажытным Егіпце, у Індыі, у Персіі, у еўрапейскіх народаў заўсёды ўвасаблялася ў вобразе птушкі. Акрамя таго, птушка сімвалізуе дух паветра, знак боскага праяўлення, магчымасць кантактаваць з багамі і падняцца над будзённасцю, звычайнасцю, усёй жыццёвай драбязой.

Птушкі, з аднаго боку, цудоўна прыстасаваныя да экалагічных змен, напрыклад, паніжэнні тэмпературы, пагаршэнне клімату выклікаюць іх хуткае перасоўванне – пералёты ці перакачоўванні; з другога боку, птушкі надзвычай кансерватыўныя ў адносінах месцазнаходжання: жыццё кожнай з іх непарыўна і цесна звязана з тым адносна невялікім абшарам зямной паверхні, дзе птушка з’явілася на свет; інакш кажучы, беларускае паняцце «родны кут» мае непасрэднае дачыненне да птушак, вучыць і людзей патрыятызму, любові да роднага дому.

Адзін з буйнейшых філосафаў Антычнай Грэцыі Дэмакрыт лічыў, што птушкі навучылі чалавека і некаторым відам мастацкай творчасці – будаваць дамы, спяваць, танцаваць.

Не дзіва, што ў міфалогіі птушка – цэнтральны персанаж. У шматлікіх касмаганічных міфах птушкі ігралі важную ролю ў стварэнні свету або ўпраўлялі прыроднымі стыхіямі. Птушка–змяя Кецалькаатль у насельнікаў сярэднявечнай Мексікі спалучала ў сабе нябесную і зямную ўладу. Але ў міфах большасці народаў Зямлі нябесная і зямная сферы раздзеленыя, і ў такім выпадку шырока выяўленая ў іканаграфіі барацьба птушкі і змяі адлюстроўвае фундаментальны канфлікт паміж святлом і цемрай, духам і матэрыяй, салярнымі і хтанічнымі сіламі. Якраз певень ў шматлікіх міфалагічных сістэмах – увасабленне салярнага божышча.

Ва ўсходняй культуры певень – адзіная з птушак – уключаны ў зорны задыяк, прытым, што прэтэндаваць на ўвасабленне сонца, на касмічную ролю

маглі б шмат якія іншыя птушкі: нават у сям'і тых жа курыных ёсць больш прыгожыя, бліскучыя – паўлін, фазан, цацарка. Але кітайцы выбралі пеўня. Значыць, іх выбар быў абумоўлены і іншымі фактарамі, чым толькі знешні воблік.

Усе курыныя паходзяць з паўднёва-ўсходняй Азіі. На думку аўтараў энцыклапедыі «Жыццё жывёл», прыручэнне курэй у Індакітаі ішло не дзеля яек ці мяса, а дзеля спартыўных мэт, з-за байцоўскіх якасцей птушак [3, *311*]. Версія, на нашу думку, спрэчная. Але ў міграцыях птушак, іх прыручэнні, з'яўленні на тэрыторыі Еўропы ўвогуле шмат загадкавага, незразумелага, нават таямнічага. Спецыялісты-арнітолагі хітра абыходзяць гэтыя пытанні. Таму прапануем уласныя версіі.

Логіка падказвае, што чым больш аселая птушка і чым больш яна прывучаная да чалавека, тым раней яна з'явілася на той ці іншай тэрыторыі. Звычайныя хатнія куры распаўсюджаныя практычна па ўсім свеце. Можна меркаваць, што на тэрыторыю цяперашняй Беларусі, шырэй – Усходняй Еўропы, курэй прынеслі яшчэ *барэалы*, што ішлі з поўдня на поўнач услед за адыходзячым ледавіком. Значыць, непасрэдна ў нас куры маглі з'явіцца неўзабаве пасля вялікай паводкі, – той, што ў міфах называецца патопам (ледавік, безумоўна, пакідаў пасля сябе масы вады). Аднак прыручылі курыных, паводле нашай уласнай версіі, намнога раней – гэта зрабілі людзі дапатопнай цывілізацыі. Якія факты сведчаць на карысць гіпотэзы? Чым далей вывучаеш міфалогію народаў свету, тым больш пачынаеш верыць, што міфы ў зашыфраваным выглядзе распавядаюць пра сапраўдныя гістарычныя падзеі – гэта адзначаў яшчэ геніяльны Канфуцый. Магчыма, чалавецтва ўзнікла намнога раней, чым сцвярджае афіцыйная навука, і эвалюцыяніравала ў сваёй гісторыі не аднойчы, не адзін раз стварала культуру, высокую цывілізацыю, але амаль цалкам гінула ў выніку буйнога планетарнага катаклізму. Найбольш старажытныя паданні, што дайшлі да нас, распавядаюць пра перыядычныя знішчэнні чалавецтва праз пэўныя адрэзкі часу. Калі зыходзіць з вельмі працяглага існавання чалавецтва, то ясна, што і свойскія жывёлы побач з людзьмі жылі здаўна і былі, хутчэй за ўсё, не прыручаныя, а выведзеныя з дапамогай генетыкі.

Няхай гаворка ідзе не пра дзесяткі тысяч гадоў, а пра тысячы, усё роўна курэй можна лічыць ледзь не самымі першымі насельнікамі людскіх сядзіб. Пра тое сведчыць не археалогія, бо курыныя косткі не могуць захоўвацца тысячы гадоў, а фальклор, у прыватнасці так званыя *кумулятыўныя казкі*, глыбокі архаізм якіх не выклікае сумненняў.

Кумулятыўныя казкі пабудаваныя паводле прынцыпу далучэння адно да аднаго дзеянняў, асоб, прадметаў, прыкмет, інакш кажучы, пэўнай паслядоўнасці, пералічэння, апісальнага спосабу паказу (тыпу «Калабок», «Церамок», «Рэпка») [2, *61–69*]. Пеўнік і курачка з'яўляюцца тыповымі героямі кумулятыўных казак, прычым, на нашу думку, самых старажытных. Сустракаюцца яны ва ўсіх народаў Еўропы. Так, у поўным зборы казак братоў Грым ёсць некалькі аповедаў пра падарожжа пеўніка разам з курыцай на вазку. Сюжэты разнастайныя: нямецкія даследчыкі змясцілі ў зборніку некалькі

найбольш характэрных твораў, з яўнымі адметнасцямі ў фабуле. У адной з казак Пеўнік майструе вазок з арэхавай шкарлупіны і едзе ў ім разам з Курачкай. Да іх пастаянна падсаджваюцца розныя лясныя жыхары, а далей усе разам яны – пасажыры безразмернага вазка – помсцяць ліхому чалавеку [1, I, *66–67*]. Часты таксама сюжэт пра смерць Курачкі на Арэхавай гары, дзе яна падавілася арэхам. Пеўнік імкнецца выратаваць жонку, робіць розныя захады, але Курачка ўсё ж памірае. Зноў-такі яе вязуць на вазку, на які падсаджваюцца ўсё большыя па памерах звяры. Нарэшце просіцца зусім маленькая істота – блыха, і калі яна ўсаджваецца, вазок не вытрымлівае і тоне ў багне [1, I, *359*]. Больш новай па фабуле, хоць таксама з некаторымі кумулятыўнымі рысамі, з'яўляецца шырокавядомая казка «Брэменскія музыкі»: тут Пеўнік вянчае сабою піраміду з жывёл, якія напалохалі разбойнікаў [1, I, *145–148*].

Даследчыкі літаратуры і фальклору (А. Весялоўскі, У. Проп, А. Бройтман) лічаць, што кумуляцыя ўяўляе сабой сінкрэтычны тып мыслення, які папярэднічаў вобразнаму паралелізму. Але нам здаецца, што такога кшталту казкі – аскепкі нейкіх складаных павучальных тэкстаў, якія ўдасканальвалі мысленне дзяцей, у тым ліку і праз парадоксы (блаха, што перагружае вазок). Так, можна меркаваць, што ў вазок падсаджваюцца жывёлы, якіх прыручалі (ці стваралі) у пэўным парадку ўслед за курынымі. У паслядоўнасці казачных падзей таямнічы код быццям нібы дэшыфраваўся, алгарытм рабіўся ўсё больш відавочны, раскладваўся на нейкія пастаянныя элементы. Казка – па-свойму надзвычай дасканалая сістэма, якая ў простай і сімвалічнай форме давала глыбокія веды пра нейкія першаасновы жыцця. І тое, што ў анталагічных па сутнасці творах дзейнічаюць пеўнік і курыца, не можа быць выпадковасцю.

Глыбокія даследчыкі, браты Грым змясцілі ў зборніку і казку, у якой няма сюжэта, нічога істотнага не адбываецца: Пеўнік угаворвае Курачку залезці на стол і пакляваць крошкі на ім, за што іх абодвух б'юць [1, I, *328*]. У навуковых каментарыях да казкі сучасныя аналітыкі выказалі асцярожнае меркаванне, што тут назіраецца імкненне перадаць «мову» пеўня і куркі. На нашу думку, тлумачэнне наіўнае, як і ўсе іншыя тлумачэнні, звязаныя з названымі персанажамі (каментарыі мы нават не прыводзім). Казка «Хлебныя крошкі на стале» з'яўляецца аскепкам нейкага сакральнага тэксту. А саміх герояў караюць, на нашу думку, за тое, што яны парушылі важнае табу: у многіх народаў (у тым ліку і ў нашага) ні ў якім разе не дазвалялася курам хадзіць па стале – сакральнаму месцу ў доме, як алтар ў храме. Прычым стол як алтар – з'ява, бясспрэчна, яшчэ дахрысціянская, глыбока старажытная. Не выпадкова і тое, што Пеўнік Курку ўгаворвае: сапраўды, курыцы, у адрозненне ад пеўня, адводзілася месца на зямлі, і яна гэта ведала, певень больш звязаны з верхам. Хоць часам і ён выразна амбівалентны: у беларусаў пеўняў імкнуліся зарэзаць да іх семігадовага ўзросту, бо лічылася, што пасля сямі год певень абавязкова знясе яйка. А гэта надзвычай небяспечна, бо парушае важныя законы прыроды. У адной з навел «Шляхціца Завальні» Яна Баршчэўскага з яйка, знесенага пеўнем, вылупіўся цмок – нячыстая істота. Ён можа некаторы час выконваць жаданні гаспадара, але ўрэшце абавязкова адбірае ў яго душу. Ва ўкраінцаў дэманічны (значыць, незвычайны, чароўны) пеўнік называецца

«царык». Ён пачынае спяваць яшчэ ў яечку, а калі вырастае, шануецца па ўсёй акрузе. Менавіта ён першы абвяшчае світанне, і яго баяцца нячысцікі. «Царыка» ж ні ў якім разе забіваць нельга [4, *303*]. У Сербіі вераць, што певень можа быць «змеем». Такі певень вызначаецца магутнай сілай і падчас навальніцы змагаецца з душамі самагубцаў, якія водзяць хмары [6, *307*].

Па прычыне сваёй выключнасці, магічнай значнасці певень – лепшая ахвяра прыродным стыхіям, персаніфікаваным у вобразах духаў і багоў. Чорнага пеўня беларусы прыносілі ў дар вадзяніку. І сёння на Палессі забіваюць пеўня на месцы будучай лазні – ахвяруюць духу месца. Апошнімі словамі філосафа Сакрата, асуджанага на смерць, было звяртанне да вучня: «Памятай, што мы абяцалі Асклепію пеўня!». Мудры Сакрат нават у апошнія свае хвіліны заставаўся верны народнай традыцыі.

Далёка не ўсё ў стаўленні людзей да пеўня паддаецца тлумачэнню. У зусім незразумелай нямецкай казцы «Ханс-Вожык» падобны да вожыка хлопчык збег з дому і ўвесь час жыў на дрэве, нязменна седзячы на пеўні [1, II, *96–101*]. Певень тут, мяркуючы па ўсім, сонца, а хто ж хлопчык-вожык? Ці не камета, што ўвайшла ў межы сонечнай сістэмы? Мы хочам сказаць, што тлумачэнні казак пра пеўня і курку могуць быць і касмалагічныя. Касмічную ролю пеўня найлепш адчуваюць паэты. Надзвычай чуйны да прыродных з’яў выдатны рускі паэт-натурфілосаф М. Забалоцкі ў вершы «Пеўні спяваюць» адчуў у іх спеве таямнічы розум сузор’яў, а зямным фокусам Вялікага Каўша (Вялікай Мядзведзіцы) палічыў кожную пеўневу душу. А ў беларускай паэткі А. Руцкай чытаем: «*Разабралі ночку пеўні, / Летню ночку невялічку», – / Так калісь спявалі жнеі, / Калі ніва сярпы кліча. / Першы певень нечакана / У цішы гукнуў чуллівай – / Цемра спуджана апала / Пераспелай сіняй слівай. / Другі певень зыкам звонкім / Злёгку хістануў нябёсы – / Зор рабінавыя гронкі / Пастрасаліся на плёсы. / Трэці певень галасісты / Абудзіў крыламі вецер, / Туманы сагнаў дачыста / Пад лазовыя павеці...*».

Касмічная роля Курыцы і Пеўня – тэма, якая патрабуе, бясспрэчна, спецыяльнага даследавання. А вось пра сувязь пеўня са світаннем, сонцам і святлом гавораць міфы ўсіх народаў, за выключэннем, можа быць, кельтаў і скандынаваў, дзе певень з’яўляецца вестуном іншасвету. Невыпадкова і ў казках братоў Грым – казках еўрапейскіх народаў, у этнагенезе якіх бралі ўдзел кельты і скандынавы, пеўнік часта звязваецца, хоць і ўскосна, са смерцю. Але і сонца ў германцаў – часцей за ўсё Чорнае Сонца – Падземнае, якое графічна ўвасаблялася ў выглядзе свастыкі, павернутай ў адваротны па гадзіннікавай стрэлцы бок.

Больш выразна нябесна-сонечная сімволіка пеўня прасочваецца ў казках усходнеславянскіх народаў. У шырокавядомай казцы пад умоўнай назвай «Кот, певень і ліса» хітруха спявае пад вакном, выклікаючы выглянуць Пеўня, пасля чаго яго і крадзе. З вакном заўсёды звязвалі Сонца: і на небе, паводле вераванняў нашых продкаў, яно выглядае ў акенца. У семіётыцы Дома вокны ўвасаблялі сувязь хатняга космасу з касмічнымі стыхіямі і аб’ектамі, перш за ўсё Сонцам ды Месяцам. Яны ўвайшлі і ў арнаментыку аканіц, надзвычай багатую ў многіх рэгіёнах Беларусі.

У варыянтах казкі пра пеўня і лісу Певень з Катом жывуць у Дзеда з Бабай (сімвалы чалавечых продкаў), прычым Кот нязменна ва ўсіх варыянтах выручае Пеўня з бяды, ратуе ад Лісы. Ліса тут – хтанічны персанаж, увасабленне ночы, цемры, ліха, а Кот, на нашу думку, даволі позняя замена Вавёркі, якая была сувязной паміж рознымі ўзроўнямі-сферамі Касмічнага Дрэва. Праўда, нявысветленым застаецца пытанне, чаму такога кшталту замена адбылася.

У казцы «Мядзведзь і Пеўнік» з дому збягаюць Вол, Баран і Певень і пасяляюцца разам у лесе. Вол (бык), баран і певень – жывёлы ўсе салярныя, прычым Певень, які адыгрывае галоўную ролю ў сюжэце, увасабляе сабой ранішняе або, хутчэй за ўсё, веснавое сонца. У папулярнай ва ўсіх усходніх славян казцы «Зімоўе звяроў» менавіта певень з’яўляецца прывабнай ежай, ласункам для лясных звяроў (як і Калабок у аднайменнай казцы).

У беларускага, рускага, украінскага народаў, як і ў іншых этнасаў Еўропы, сустракаюцца кумулятыўныя казкі тыпу «Смерць Пеўніка», «Кочат і Курыца». Тут гіне менавіта Пеўнік, і Курачка, каб выратаваць яго, кідаецца па ваду; яе набыццё патрабуе, у сваю чаргу, звяртання да пэўных істот і шэрага адпаведных дзеянняў, якія вынікаюць адно з аднаго, чапляюцца адно за адно. Казка выразна сведчыць пра сувязь усіх з’яў і прадметаў у свеце, а гэта цалкам укладаецца ў межы міфалагічнага мыслення. Магчыма, перад намі своеасаблівы тэст, які дэманструе прыхаваную структуру ў знешне, здавалася б, хаатычных з’явах.

У казках пазнейшага часу Певень выяўляе сваю ваяўнічасць. Так, у «Казе лупянай» ён праганяе нахабную Казу (замену Дракона – пасланца іншасвету), у «Лісе і Зайцы» з касой на плячах смела выганяе з зайчынай хаткі Лісу. Сапраўды, у антычных грэкаў певень суправаджаў ваяўнічых багоў – Арэса і Афіну. Але быў ён атрыбутам і іншых багоў – Апалона (увасабленне Сонца), Персефоны (сімвала адраджэння прыроды вясной), Гермеса (вестуна багоў), Асклепія (апекуна медыцыны). Певень – пільны, нецярпімы да зла, стаіць на абароне справядлівасці, дабра і здароўя (па ўсёй Еўропе некалі верылі, што лекі падзейнічаюць, калі даваць іх хвораму ў момант спеву пеўня). У Кітаі, дзе ўзнік жывёльны задыякальны круг, певень лічыўся сімвалам смеласці, адвагі і мужнасці.

І ўсё ж у еўрапейскім рэгіёне казак пра пеўня значна больш, чым на тэрыторыі, блізкай да яго радзімы – Кітая, Японіі і Індыі. Дарэчы, і назваў птушкі ва Усходняй Еўропе шмат: «певень» (бел.), «петух» (руск.), «кочет» (руск.), «будзімір» (укр.), «півень» (укр.), «кур» (агульнаслав.), «петел» (балг.), «петао» (сербск.), «петелін» (славенск.), «когут» (польск.).

Самы шырокі філасофскі абсяг уяўленняў, звязаны з пеўнем, натуральна, робіць яго вобраз шматфункцыянальным у слоўнай мастацкай творчасці, героем выключна разнастайных сюжэтаў. Так, у зборніку А. Афанасьева прыводзіцца казка, у аднолькавай ступені, але ў розных варыянтах характэрная для беларускага, рускага, украінскага народаў. Схема казкі наступная: па дубе ці па гаросе (сімвалах Сусветнага Дрэва) Дзед узлазіць на неба, дзе бярэ чароўныя жаронцы (сімвал Сусветнага Рухавіка – Рыты-Раты) і Пеўня (сімвал Сонца). Баярын ці іншы злодзей жаронцы крадзе. Певень праследуе яго і

патрабуе вярнуць цудоўную рэч. Пеўня кідаюць у калодзеж – ён выпівае ўсю ваду, затым саджаюць у печ – ён залівае яе вадою і ўрэшце вяртае жаронцы [5, I, *48*]. Наша тлумачэнне казкі: Сонцу-Пеўню не страшна вада, бо яно ў сваіх сутачных падарожжах праходзіць ноччу праз ваду (Акіян), што ўяўляе сабой хтанічную сферу. Тым больш не страшны Сонцу агонь, бо ён сам – агонь. Часам перыфразай агню і з'яўляецца выраз «чырвоны певень».

Вобраз пеўня неаднаразова сустракаецца ў мастацкіх творах, у тым ліку ў літаратурных казках. У самага жыццярадаснага і разнастайнага ў сюжэтах амерыканскага пісьменніка XIX ст. – рамантыка В. Ірвінга – ёсць навела ва ўсходнім стылі «Легенда пра арабскага астролага», якую выкарыстаў, моцна трансфармаваўшы, А. Пушкін у сваёй «Казцы пра залатога пеўніка». У Ірвінга пеўнік, што стаяў на спіне барана, згадваецца як адно з цудаў Старажытнага Егіпта, але астролаг па загаду султана стварае ўсё ж і чалавекападобнага жалезнага вартавога – быццам у дапамогу аглядальніку-пеўню. У саркастычнага Пушкіна на вяршыню вежы мудры вяшчун паставіў менавіта пеўніка-вартаўніка, бо ва ўсіх народаў Еўропы флюгерамі былі, як правіла, пеўні. У сусветна вядомага дацкага казачніка Г. Х. Андэрсена нават ёсць казка «Дваравы певень і флюгерны». «Да трэціх пеўняў» – так назваў выдатны рускі пісьменнік XX ст. В. Шукшын сваю філасофскую аповесць-казку, у якой надзвычай дакладна прадказаў у вобразнай форме ўсё, што адбылося на мяжы стагоддзяў з нашай духоўнасцю. Часам у стаўленні да пеўня праглядае ўсё ж некаторая іронія: сур'ёзную кнігу пра літаратуру (класічную і сучасную) беларуская даследчыца Л. Корань называе «Цукровы пеўнік». Не без сарказму апісвае А. Талстой Пеўня (задзірлівы, пыхлівы, дурны) у вядомай казцы «Залаты ключык, або Прыгоды Бураціна», усе персанажы якой мелі рэальных прататыпаў сярод знаёмцаў пісьменніка.

Такім чынам, мудрыя кітайцы, калі яшчэ ў глыбокай старажытнасці выбіралі птушку для свайго календара, вельмі правільна ўгадалі надзвычай шырокую распаўсюджанасць пеўня ў свеце і прыхільнасць да яго з боку шматлікіх народаў. Але ў семантыцы вобраза пеўня застаецца яшчэ шмат нявытлумачанага.

ЛІТАРАТУРА

1. Братья Гримм. Полное собрание сказок: в 2 т. М., 2003.
2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001.
3. Жизнь животных: энцикл. в 7 т. М., 1989. Т. 6.
4. *Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О.* 100 найвідоміших образив українскої міфології. Київ, 2002.
5. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984.
6. Славянская мифология: энцикл. словарь. М., 1995.

Вольга Вараб'ёва

ТВОРЧАЯ КАНТАМІНАЦЫЯ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КАЗКАХ

Пад кантамінацыяй звычайна разумеюць злучэнне некалькіх сюжэтаў у адным творы. Кожны сюжэт пры гэтым мае завершаную структуру і характарызуецца ідэйна-тэматычнай цэласнасцю. Пры злучэнні сюжэтаў, дасканалых у структурным плане і завершаных, поўных у тэматычным, узнікае новы высокамастацкі твор. У такой казцы драматызуецца дзеянне, больш шырока раскрываюцца характары галоўных і эпізадычных персанажаў, на новую ступень узводзіцца ідэалізацыя вобраза. Злучэнне сюжэтаў без лагічнай абгрунтаванасці, з рознахарактарнымі вобразамі не прыводзіць да адзінства твора. Традыцыйна кантамінацыю падзяляюць на творчую і механічную: «У адных выпадках кантамінацыю можна разглядаць як творчы працэс або яго вынік, у другіх – як механічнае злучэнне твораў або іх частак» [2, *122*].

Для творчай кантамінацыі неабходна захаванне структурнай цэласнасці і адзінства героя. Структурная цэласнасць прадугледжвае злучэнне сюжэтаў праз нулявы структурны элемент ці злучальны матыў, што прыводзіць да ўзбагачэння зместу казкі, да развіцця псіхалагізму, да ўдасканалення мастацка-вобразнай сістэмы. Злучэннем сюжэтаў з нулявым структурным элементам мы называем такое спалучэнне, пры якім абгрунтаванне ўключэння ў твор другога сюжэта належыць аднаму з матываў першага сюжэта. Такім матывам можа быць як цэнтральны канфліктны матыў, так і матыў развіцця дзеяння. У чарадзейнай казцы «Іван Ветравіч» [4, *354–360*] сюжэты № 315 «Звярынае малако» і № 301 А, В «Тры падземныя царствы» спалучаюцца з дапамогай нулявога структурнага элемента. У першым сюжэце герой выконвае цяжкія задачы сваіх дзядулі і бабулі, адна з якіх – забойства Меднага тулава, што і перарастае ў асобны сюжэт. Такім чынам, лагічным абгрунтаваннем уключэння ў твор другога сюжэта з'яўляецца цэнтральны канфліктны матыў першага сюжэта, што прыводзіць да больш цеснага злучэння абодвух. Заўважым пры гэтым, што цяжкая задача з'яўляецца адначасова і матывам-завязкай другога сюжэта.

Прыкладам нулявога структурнага элемента ў шэрагу чарадзейных казак можна лічыць матыў «здрада братоў». У казцы «Настася Прыкрася» [2, *370–378*] пасля дасягнення мэты першага сюжэта герой сустракаецца са сваімі братамі, якія яго падманваюць – кідаюць у глыбокую яму. Перад героем паўстае новая задача – выратавацца, якая перарастае ў самастойны сюжэт.

Праз нулявы структурны элемент злучаюцца сюжэты і ў іншых відах казачнага эпасу. У рэалістычных казках такі спосаб злучэння сюжэтаў даволі распаўсюджаны. Казка «Чорт і баба» [3, *194–197*] уяўляе сабой спалучэнне сюжэтаў № 1353 «Баба горш за чорта» + 1130 «Капялюш грошай» + 1083 «Бойка віламі». Першы і другі сюжэты злучаны праз нулявы структурны элемент: «*От найшоў тую бабу й давай прасіць, каб памагла спакусіць тых праўдзівых людзей. Добра, згаджаецца баба, -- толькі за тое дай ты мне*

шапку грошай» [5, *195*]. Умова, якую паставіла баба, разгортваецца ў самастойны сюжэт пасля вырашэння тэмы першага сюжэта.

Праз нулявы структурны элемент злучаны сюжэты ў казцы «Два браты» [5, *30–35*]. Па паказальніку казка аднесена да сюжэтнага тыпу № 875 «Мудрая дзяўчына». Аднак гэта кантамінаваная казка. У ёй, як адзначае А. Фядосік, «апрача асноўнага сюжэта пра мудрую дзяўчыну, расказваецца пра беднага і багатага братоў» [1, *307*]. Першы сюжэт мае ярка выражаную сацыяльную характарыстыку, а другі адносіцца да навелістычных. Канфлікт у першым сюжэце вырашаецца пры дапамозе разумнай дзяўчынкі, якая разгадала загадкі. Правільныя адказы і сталі абгрунтаваннем наступнага сюжэта:

– Ну, пачом ты етыя загадкі ўгадаў?

– А ёсць у мяне, – кажа, -- дзяўчонка малая, дак ета яна мне сказала так сказаць [3, *33*].

Умова, якую ставіць герой у першым сюжэце, матывуе далучэнне другога і ў анімалістычных казках: «*Ну, калі дасі мне мех курэй, то праганю ваўка*» [1, *43*], – абяцае лісіца гаспадару ў казцы «Мужык, воўк і ліса», якая спалучае сюжэты № 154* + № 154 I «Мужык, мядзведзь і ліса» + № 68 B «Ліса ідзе тапіць збанок». Гаспадар згаджаецца, што і прыводзіць да разгортвання новага сюжэта.

Як бачым, нулявы структурны элемент з’яўляецца паказчыкам творчага спалучэння сюжэтаў, якія ў некаторых выпадках ўспрымаюцца як непадзельнае цэлае. Такое цеснае адзінства сюжэтаў характэрна для розных відаў казачнага эпасу.

Акрамя нулявога структурнага элемента пры творчай кантамінацыі можа выкарыстоўвацца злучальны матыў. Гэта завершаны эпізод, дзеянне якога адбываецца пасля вырашэння тэмы першага сюжэта і да пачатку падзей другога. Яго мэта – абгрунтаваць далучэнне другога сюжэта. Так, першы сюжэт казкі з запісаў Дабравольскага «Гаспоть пасылаить святых…» заканчваецца традыцыйным для № 301 A, B вырашэннем тэмы – шлюбам. Пасля вяселля жонка папярэджвае мужа: «*Глядзі ж, не ездзі ў той лес…*» [6, *488*]. Насуперак словам жонкі муж паехаў, што і паслужыла пачаткам новага сюжэта. У чарадзейнай казцы «Абъ-Ивани Гадимывичи…» героі трапляюць у палон да цара Кокця, таму што парушылі забарону каваля: «*Будитя ехать дарогыю, будить кланитца лес съ лесым, дарога съ дарогыю, трава сътравою – глядитя ня смейтися*» [6, *441*]. Героі засмяяліся, што стала прычынай далейшых выпрабаванняў, якія ўтварылі сюжэт № 513 А «Шэсць цудоўных таварышаў». У казцы «Пракрасная дзявіца Алена» [7, *519–536*] герой таксама парушае забарону. Ён уваходзіць у хатку ў глыбіні сада і вызваляе Кашчэя, паквапіўшыся на яго абяцанні дараваць тры смерці. У выніку герой павінен шукаць сваю жонку, якую выкраў Кашчэй (сюжэт № 302). Забарона і яе парушэнне, як бачым, з’яўляецца тым злучальным матывам, які аб’ядноўвае сюжэты, абумоўлівае лагічную паслядоўнасць падзей, раскрывае сувязь паміж імі. Традыцыйным для ўсходнеславянскіх казак з’яўляецца злучальны матыў «падслухоўванне размовы маці і жонак пераможаных змеяў» пры кантамінацыі 301 A, B + 300 A: «*Дык ён і мушачкай скідаўся, і пчолачкай, і птушачкай*

скідаўся; прыскочыў і сеў на доме на том, а тады скінуўся мурашачкай ды ўпоўз у тэй дом. Ажно тамацька тры бабы сядзяць – дзве жонкі тых, а трэцяя матка – ды радзяцца» [7, *45*]. Як злучальны матыў можна ахарактарызаваць эпізод «Здрада жонкі» пры кантамінацыі сюжэтаў № 301 А, В «Тры падземныя царствы» + 318 «Няверная жонка» ў казцы «Алена-Прыгажуня, чараўнік і салдат» [8, *186–192*]. Першы змеяборчы сюжэт заканчваецца перамогай героя над пачварай і выратаваннем дзяўчыны, якая становіцца жонкай вызваліцеля. Другі сюжэт далучаны да папярэдняга праз злучальны матыў «здрада жонкі»: жонка, закаханая ў іншага, вырашае загубіць свайго мужа.

Злучальны матыў шырока прадстаўлены ў рэалістычных казках. Так, пры кантамінацыі сюжэтаў № 1725 «Закаханы поп» + № 824 «Чорт паказвае мужу нявернасць жонкі» ў казцы «Як чорт мужыку вочы адкрыў» [5, *287–292*] злучальным матывам можна лічыць эпізод «абед для палюбоўніка»: «*Дзякан вылазіць із-пад печкі і гаворыць:*

– Ну, я тапер досыць хадзіць к табе за такім машэннікам: ета не работнік... ён мне нідзе не дасць спакойна спратацца. А вот табе скажу: заўтра я паеду пахаць, а ты мне прынясі абедаць» [5, *285*].

Думаецца, што спалучэнне сюжэтаў характэрна і для казкі «Не сіла, а смеласць» [5, *399–402*], якая ў зборніку вызначана як некантамінаваная пад № 956 В «Дзяўчына і разбойнікі». У гэтым творы два цэнтры: упартая дзяўчына, якая неспадзявана нават для сябе рабуе разбойнікаў, паспрачаўшыся з дзяўчатамі; пакрыўджаныя і зняважаныя разбойнікі, якія хочуць адпомсціць дзяўчыне. Злучальным матывам можна назваць знявагу разбойнікаў: «*Шкода зладзеям таго дабра, але яшчэ гарэй сорам ім, што такая невялічкая дзеўка не пабаялася, а яны разбегліся ад яе, бы зайцы*» [5, *400*]. Рэакцыю адмоўных герояў на падзеі першага сюжэта ў якасці злучальнага матыву мы сустракалі і ў чарадзейных казках («падслухоўванне размовы маці і жонак параможаных змеяў» пры кантамінацыі № 301 А, В + № 300 А), што гаворыць пра творчы характар спалучэння.

Злучальным матывам аб’яднаны сюжэты № 1541 «Жанчына аддае ўсе запасы чалавеку, які назваўся Вясной-красной» + № 1384 «Муж шукае людзей дурней за сваю жонку» + № 1540 А* «Мужык выпрошвае ў пані свінню ў госці» ў казцы «Вясна-красна»: «*Якая ж ты дурная... Пайду ў свет. Калі знайду яшчэ дурней за цябе, дык вярнуся, а калі не – дык не прыду зусім*» [5, *157*].

Злучальны матыў часта выкарыстоўваецца пры кантамінацыі ў анімалістычных казках. У казцы «Сабака, воўк, баран, конь і лісіца» [1, *21–22*] кантамінуюцца сюжэты № 101 «Сабака і воўк» + № 100 «Воўк у гасцях у сабакі» + № 104 «Вайна хатніх жывёл з дзікімі». Катамінацыя ў структурным плане творчая, сюжэты звязаны злучальнымі матывамі. Пры другой сустрэчы сабакі з галодным ваўком, сабака запрашае ваўка: «*Прыйдзі ты, брат, к нам за дзве нядзелі: у нас будзе вяселле, і я цябе за тое пачастую*» [1, *21*]. Так далучаецца сюжэт № 100. Злучальным матывам паміж сюжэтамі № 100 і № 104

можна лічыць крыўду ваўка, якога моцна збілі: «*Я табе за гэта не дарую!.. Я на цябе пайду вайною!*» [1, *22*].

Пры спалучэнні сюжэтаў з дапамогай злучальнага матыву кожны з сюжэтаў захоўвае сваю адносную самастойнасць і арыгінальнасць. Такога цеснага адзінства і непадзельнасці сюжэтаў, як пры спалучэнні з дапамогай нулявога структурнага элемента, не назіраецца. І ўсё ж кантамінацыя творчая, паколькі кожны з сюжэтаў лагічна абгрунтаваны. Заўважым, што рэалістычныя і анімалістычныя казкі часцей выкарыстоўваюць для спалучэння злучальны матыў, радзей – нулявы структурны элемент, што, думаецца, можна растлумачыць неразвітасцю сюжэтаў, многія з якіх уключаюць у свой склад толькі абавязковыя матывы ядра сюжэта. Чарадзейныя казкі, якія насычаны вялікай колькасцю матываў развіцця дзеяння, пры кантамінацыі сюжэтаў больш свабодныя ў выбары сродкаў злучэння.

Другой умовай творчай кантамінацыі з'яўляецца адзінства героя. Казка можа мець вялікую колькасць персанажаў, але герой павінен быць адзін. Менавіта з гэтым героем звязваюцца падзеі кожнага з сюжэтаў, ім яны і вырашаюцца. Пры гэтым зусім не істотна, перад намі герой-выратавальнік, герой-ахвяра ці герой-блазен. Для творчай кантамінацыі важна, каб герой адпавядаў логіцы развіцця мастацкага вобраза. Таму традыцыйна спалучаюцца тыя сюжэты, характары дзеючых асоб якіх роднасныя па светаўспрыманню. Так, традыцыйнымі з'яўляюцца кантамінацыі «Звярынае малако» № 315 і «Тры падземныя царствы» № 301 A, B, таму што ў гэтых сюжэтах адлюстроўваецца адзін тып героя – самаадданага чалавека, здольнага рызыкаваць сабой дзеля іншых людзей ці высакароднай мэты. Паслядоўнасць сюжэтаў таксама не выпадковая. Першым звычайна разгортваецца сюжэт № 315, у якім герой паказаны чалавекам добрым, з адкрытым сэрцам, не здольным на падман ці подласць, шчырым і даверлівым. На першы план у другім сюжэце, № 301 A, B, выступаюць фізічныя якасці героя, у першую чаргу, сіла. Сюжэты, спалучаючыся паміж сабой, даюць больш поўнае і ўсебаковае адлюстраванне героя, паказваюць працэс яго сталення, а адзначаная паслядоўнасць узмацняе гераічны пафас твора. Больш глыбокаму паказу ўнутранага свету героя, раскрыццю працэсу фарміравання асобы садзейнічае кантамінацыя № 313 A «Цудоўныя ўцёкі» з вышэйназваным спалучэннем сюжэтаў № 315 + № 301 A, B. Блізкае вобразнае выяўленне героя ўласціва кантамінацыям 312 Д «Пакацігарошак» + № 301 A, B «Тры падземныя царствы», № 400 «Муж шукае зніклую жонку» + № 402 «Царэўна-жаба» і інш. Заўважым, аднак, што вылучэнне тыповых кантамінацый не можа быць бясспрэчным паказчыкам творчага спалучэння. Ідэйная насычанасць вобраза раскрываецца толькі пры аналізе канкрэтнага тэксту.

Тыповай для рэалістычных казак з'яўляецца кантамінацыя № 1353 «Баба горш за чорта» + № 1130 «Капялюш грошай» + № 1083 «Бойка вiламі». Галоўная гераіня кожнага з названых сюжэтаў хітрая і сквапная. Кожны наступны сюжэт падкрэслівае ў характары гераіні ўменне з любой сітуацыі мець карысць. Пры гэтым відавочна, што маральнасць учынкаў гераіню не

турбуе. Менавіта такой мы бачым жанчыну ў казцы «Чорт і баба», што і дазваляе гаварыць пра творчы характар кантамінацыі.

Да творчай кантамінацыі ў ідэйна-тэматычным плане мы аднеслі і спалучэнне сюжэтаў у казцы «Два браты». У першым сюжэце канфлікт разгортваецца паміж бедным і багатым братамі. Вырашаць канфлікт павінен пан. Спосаб вырашэння канфлікту адрозніваецца ад сацыяльна завостраных: «*Трэба б, – кажа, – судзіць і за беднага чалавека*» [5, *31*]. Герой (пан) у першым і другім сюжэтах захоўвае цэласнасць свайго характару. Справядлівы, мудры, разважлівы ў першым сюжэце, ён такім жа застаецца і ў другім: «*Як жа гэта… можна, штоб за ноч ляда выцерабіць, засеяць і штоб узрасло і паспела? Ета няможна здзелаць!*

А вот жа… калі ты не можаш гэтага здзелаць, дык і мы не можам з пячоных яец куранят вывесці, выкарміць і к пану на абед прынесці!» [5, *34*].

Дзяўчына, якая так лёгка разгадала загадкі, умела паказала пану немагчымасць выканання яго даручэння, цалкам адпавядае логіцы развіцця мастацкага вобраза.

Творчы характар спалучэння ўласцівы многім анімалістычным казкам. Усебакова раскрываецца вобраз лісіцы пры кантамінацыі сюжэтаў у казцы «Мужык, воўк і ліса». Не заўсёды здзяйсняецца жаданне лісы выглядаць самай разумнай і хітрай. Яе неабачлівасць і паспешлівасць у высновах закончыліся трагедыяй: «*Ах ты, хвасцішча! Аддам цябе сабакам*» [1, *44*]. Аднак вобраз цэласны, яркі і запамінальны, разгортваецца ў межах казачнай традыцыі. Як піша К. Кабашнікаў, «ліса… малюецца і пераможцай і пераможанай, і ашуканай і ашуканкай, хаця традыцыя трымае казачніка ў пэўных межах, не дазваляе яму зусім адысці ад прынятых у казцы стэрэатыпаў» [3, *118*]. Раскрыццё характару персанажа ў межах казачнай традыцыі падкрэслівае творчы характар кантамінацыі.

Пры характарыстыцы творчай кантамінацыі важна ўлічваць функцыянальныя асаблівасці кожнага з сюжэтаў. Так, казка «Іскарка Парубак Дзевічы сын» [6, *85–96*] уяўляе сабой кантамінацыю чатырох сюжэтаў: № 675 «Па шчупаковаму загаду» + № 301 А, В «Тры падземныя царствы» + № 300 А «Бой на калінавым мосце» + № 513 А «Шэсць цудоўных таварышаў». Другі і трэці з'яўляюцца ўласна гераічнымі, чацвёрты – традыцыйны ў спалучэннях з гераічнымі. Разгледзім ролю сюжэта № 675 «Па шчупаковаму загаду». Галоўны персанаж сюжэта – крыху гультаяваты, не вельмі разумны юнак, аднак з добрым і мяккім характарам. Выпадкова злавіўшы рыбу, ён шкадуе яе і выпускае ў возера. Герой сюжэта не ставіць перад сабой высокіх мэт і не імкнецца да іх дасягнення. Калі для персанажа гераічнай казкі атрыманае шчасце з'яўляецца вынікам уласных дзеянняў, то для героя названага сюжэта – гэта ўзнагарода за дабрыню, спагаду, міралюбства. Відавочна, што героі гэтых твораў зліцца ў адзін персанаж не могуць. Аднак у казцы героі двух сюжэтаў не зліваюцца, яны дзейнічаюць самастойна кожны ў сваім сюжэце. Гэта супярэчыць прынцыпу адзінства героя творчай кантамінацыі. Аднак, на наш погляд, першы сюжэт, з героем-удачнікам у цэнтры, выконвае ролю разгорнутага ўступа пры кантамінаванай казцы з героем-барацьбітом у цэнтры.

Увесь сюжэт функцыянальна зводзіцца да паказу незвычайнага паходжання героя, яго выключнасці, што павышае мастацкую вартасць твора.

Такім чынам, творчая кантамінацыя – гэта спалучэнне сюжэтаў па форме і па зместу, пры якім захоўваецца структурная цэласнасць твора і адзінства героя, улічаны функцыянальныя асаблівасці кожнага асобнага сюжэта. Творчая кантамінацыя характэрна для ўсіх жанравых разнавіднасцей казачнага эпасу і ва ўсіх іх даволі стабільна захоўвае свае прынцыпы. Творчая кантамінацыя з'яўляецца паказчыкам жыццяздольнасці тэксту, ведання традыцыйных сюжэтаў і матываў і спосабаў іх спалучэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускія народныя казкі. Мн., 1981.
2. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. Мн., 1993.
3. Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. Мн., 2002 (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. Кн. 4).
4. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Могилёв, 1901. Вып.6.
5. Сацыяльна-бытавыя казкі. Мн., 1976.
6. Смоленский этнографический сборник / сост. В. Н. Добровольский. Спб., 1891. Ч.1.
7. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / уклад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 1973. Ч.1.
8. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / уклад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 1978. Ч.2.

Вольга Ізотава

СІМВОЛІКА СТРАЎ У СЕМІЯТЫЧНАЙ СІСТЭМЕ СУЧАСНАГА ВЯСЕЛЬНАГА АБРАДАВА-ПАЭТЫЧНАГА КОМПЛЕКСУ

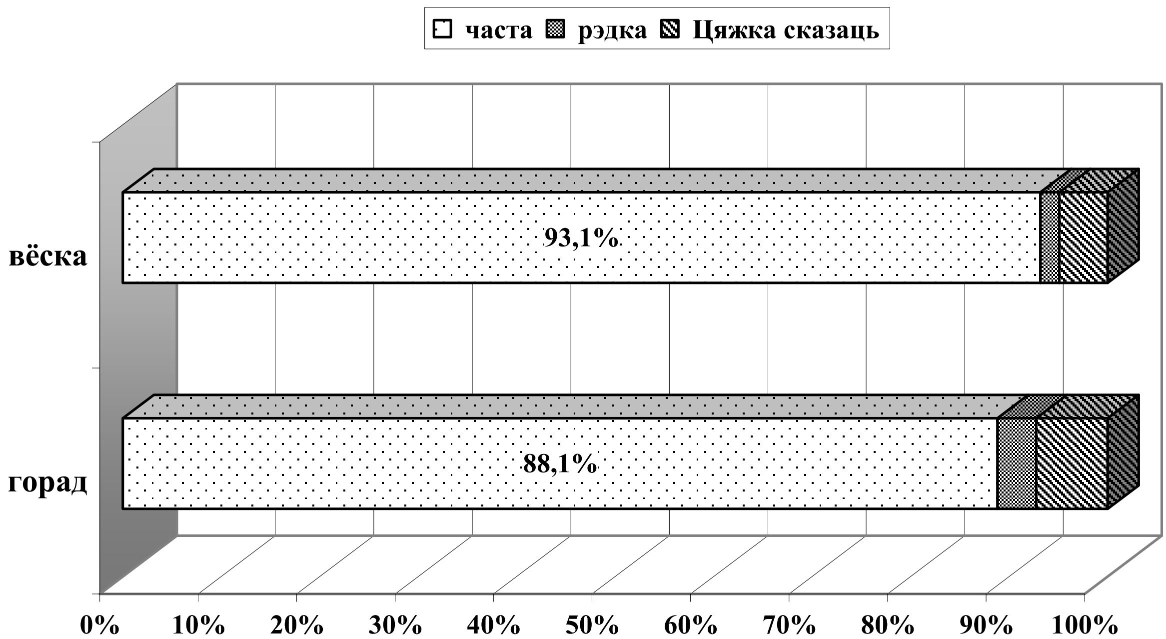
Традыцыйны вясельны комплекс беларусаў арганічна ўключае абрадавыя стравы, якія маюць выразную семіятычную адзначанасць. На працягу апошняга стагоддзя традыцыйная мадэль харчавання беларусаў зазнала істотныя змены, але склад асноўных вясельных страў застаецца параўнальна ўстойлівым, паколькі звязаны з духоўнай сферай жыцця народа, пранікнуты сакралізаванай знакавасцю.

З мэтай вызначэння сучасных тэндэнцый функцыяніравання абрадавых страў і іх сімволікі аўтарам было праведзена шырокае анкетнае даследаванне «Традыцыі ў сучасным вяселлі беларусаў» (2005). Намі была выкарыстана мэтавая тэрытарыяльная выбарка, арыентаваная пераважна на сельскае насельніцтва (сярод апытаных 547 сельскіх жыхароў), бо менавіта на вёсцы найбольш трывала захоўваюцца традыцыі вясельнага абрадава-паэтычнага комплексу. Для параўнальнага аналізу было апытана 278 жыхароў розных тыпаў гарадскіх паселішчаў. Усяго ў анкетным апытанні прынялі ўдзел 825 рэспандэнтаў з 101 раёна Беларусі.

Згодна з матэрыяламі анкетнага даследавання, у гарадской і сельскай мясцовасці шырока распаўсюджана абсыпанне зернем адпаведна 81,6 % і 86,6

%. Зернем абсыпаюць вясельны поезд, як маладыя ад’язджаюць да шлюбу; маладых – пасля выхаду з сельскага савета ці Палаца шлюбаў, і гэта з’яўляецца сімвалічным пажаданнем дабрабыту і плоднасці. Агульнае значэнне абраду абсыпання выяўляецца ў вербальных формулах. Так, у в. Абольцы Талачынскага раёна маладых абсыпаюць жытам са словамі: *«Дай жа Божа, / Каб вам было гожа, / Весела жылося, / Шчасліва вялося»* (Шаўрова Кацярына, 1925 г. н.).

93,1 % інфарматараў з сельскай мясцовасці і 88,1 % гараджан адзначалі, што на сучасным вяселлі маладых сустракаюць хлебам-соллю (гл. рыс.). Паводле матэрыялаў нашага даследавання, з хлебам-соллю сустракаюць маладых з загса ці царквы, іншы раз – жаніха ў доме нявесты і маладых у доме жаніха. Даволі распаўсюджаны звычай, паводле якога маладыя па чарзе адкусваюць тры разы альбо па разу ад бохана хлеба. Але калі раней абрадавае дзеянне найчасцей сімвалізавала будучае сумеснае жыццё маладых, то цяпер дамінуе іншая інтэрпрэтацыя (відаць, больш позняга паходжання): той з маладых, хто адкусіць найвялікшы кавалак хлеба, будзе «мець верх у сямейным жыцці». Змены ў семантыцы абрадавага дзеяння, верагодна, паказваюць на працэсы эгалітарызацыі сям’і. З хлебам абыходзяць вясельны поезд бацькі, што мае прадуцыравальнае і ахоўнае значэнне.



Распаўсюджанне абраду сустрэчы хлебам-соллю на сучасным вяселлі

Па традыцыі вясельны стол упрыгожвае каравай, які ў народнай свядомасці выступае сімвалам шчасця, дабрабыту і плоднасці. У Драгічынскім раёне Брэсцкай вобласці каравай і «кветкі» для яго вырабляюць самыя блізкія людзі, а як пірог высока падымаецца, то кажуць, што ў маладых будзе многа дзяцей (Воран Сяргей, 1984 г. н.). У в. Сташаны Пінскага раёна каравайніцы спяваюць вясёлыя песні і падскокваюць, каб каравай добра «паднімаўся» і ў маладых было шчаслівае жыццё [3, *18*].

Вясельны каравай (торт, пірог), як адзначылі 9 з 10 апытаных, абавязкова прысутнічае на сучасным вяселлі. Сімвалічныя дзеянні з ім выконваюцца пры

адорванні маладых: госці атрымліваюць па кавалачку пірага, тым самым сімвалічна далучаючыся да долі, увасабленнем якой з’яўляецца каравай. Іншым разам падзел каравая азначае заканчэнне застолля. Цяпер вясельны каравай у хатніх умовах амаль не выпякаецца. Так, у Івацэвіцкім раёне Брэсцкай вобласці яго звычайна заказваюць у хлебапякарнях, а дома ўпрыгожваюць галінкамі з рознакаляровымі папяровымі кветкамі (Мілеўская Тамара, 1983 г. н.). З’явілася традыцыя звяртацца да народных майстрых, якія пякуць караваі на заказ, выкарыстоўваючы вясельную сімволіку. Так, лаўрэат конкурсаў абрадавага печыва Кульбеда Надзея Іванаўна (1942 г. н.) з в. Тышкавічы Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці аздабляе караваі так званымі «шышкамі» – галінкамі вішні, якія на караваі нявесты сімвалізуюць прыгажосць і плоднасць, і грушы, якія на караваі жаніха з’яўляюцца сімвалам моцы і надзейнасці. Галінкі абавязкова бяруцца з ураджайных пладовых дрэў, і запаслівыя бацькі звычайна рыхтуюць іх задоўга да вяселля. Шышкі робяцца як мага вышэйшыя: лічыцца, чым каравай вышэйшы, тым лёс маладых будзе больш шчаслівы. Для каравая бярэцца пяць шышак: у караваі нявесты павінна быць дзве шышкі з двума парасткамі (двойчатыя) і тры шышкі з трыма парасткамі (тройчатыя), а ў караваі жаніха – тры шышкі з двума парасткамі і дзве шышкі з трыма парасткамі. Агульная колькасць парасткаў («рагоў») у караваі нявесты 13, а ў караваі жаніха 12, што, па словах каравайніцы, абумоўлена тым, што з сям’і нявесты адзін чалавек (нявеста) «убывае», а ў сям’ю жаніха, наадварот, «прыбывае». У час падзелу караваяў сваты абменьваюцца шышкамі: «тройчатую» з каравая нявесты даюць бацькам жаніха, а «двойчатую» з каравая жаніха – бацькам нявесты. Шышкі абкручаны палоскамі цеста і ўпрыгожаны папяровымі кветкамі (сімвал прыгожага шчаслівага жыцця), барвінкам, галінкамі елкі (сімвал доўгага веку і зямнога хараства), аўсом (сімвал багацця) [3, *8–9*]. У в. Адвержычы Столінскага раёна Брэсцкай вобласці, упрыгожваючы каравай, спяваюць: *«Ой ты, каравай, раю, / Бо я цябе ўбіраю / Шышкамі да бяленькімі, / Цвяточкамі зялёненькімі»* [3, *23*]. Акрамя «шышак», якія рыхтуюцца асобна, у в. Бездзеж Драгічынскага раёна каравай упрыгожваюць выявамі зоркі, сонца, месяца, а пасярэдзіне каравая выкладваецца «хрэсцік», каб «маладым былі шчасце і доля» [3, *26*]. У в. Аранчыцы Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці каравай ўпрыгожваюць не галінкамі дрэў, а толькі папяровымі кветкамі і «міртам», што таксама мае сімвалічнае значэнне. Так, калі маладая хоча, каб у яе першым нарадзіўся хлопчык, то дзяўчына (памочніца каравайніц), якая ставіць першую кветку, павінна апрануцца ў мужчынскую сарочку і сказаць: *«Я стаўлю першы цвяток, каб нарадзіўся першы сынок».* А другая тады гаворыць: *«А я стаўлю гэтыя цвяточкі, каб у маладой былі і дочкі»* [3, *14–15*]. Майстар абрадавага печыва Валянціна Канстанцінаўна Уласік з г. Стоўбцы Мінскай вобласці ўпрыгожвае караваі фігуркамі мядзведзяў, вожыкаў, лебядзей, галубочкаў, качачак, вавёрачак, пеўнікаў, буслікаў, прыгаворваючы: *«Каб шчабяталі, як сарочкі, каб любіліся, як галубочкі, каб здаровыя былі, як мядзведзі, каб не калоліся, як вожыкі, каб уставалі з пеўнікамі»* [1, спр. 30, л. 44].

Амаль кожны другі інфармант сярод абавязковых вясельных страў назваў бліны і аладкі, а кожны трэці – піражкі, але бліны ўжо практычна страцілі сваё сімвалічнае значэнне.

Распаўсюджаны сімвалічныя дзеянні з гарэлкай, якая, як і раней, з'яўляецца неад'емным атрыбутам сватання, выкарыстоўваецца ў абрадах выкупу. Так, у в. Вялікае Сяло Дзяржынскага раёна дзяўчаты перагароджваюць праход з сенцаў у хату маладой сталом і патрабуюць з дружыны жаніха выкуп, у якасці якога бывае гарэлка, віно, шампанскае, грошы, цукеркі і г. д.

З хлебам-соллю і гарэлкай сустракаюць маладых са шлюбу бацькі. На вяселлі ў г. Мінску (2005) бацькі жаніха чакалі маладых ля ўвахода ў рэстаран з караваем і чаркамі гарэлкі. Маладыя адламвалі кавалачкі каравая, прыгублівалі з чарак і вылівалі рэшткі гарэлкі цераз левае плячо (Буднікава Алена, 1981 г. н.). Па сённяшні час захавалася ўяўленне, што «маладым на вяселлі лепш устрымлівацца ад гарэлкі альбо віна, каб пазбегнуць магчымых няшчасцяў» (Казінец Алеся, 1984 г. н.).

Вельмі папулярныя абрадавыя дзеянні са смажанай ці смоленай курыцай. Так, у г. Добрушы на трэці дзень вяселля «смаляць курэй, мужчыны пераапранаюцца ў жаночае адзенне, а жанчыны – у мужчынскае, апранаюцца цыганамі, вешаюць смалёную курыцу на жардзіну і так з песнямі, музыкай ходзяць па горадзе». Або на трэці дзень катаюць на баране бацькоў маладой, спераду нясуць смалёную курыцу, выпіўку і закуску. На думку інфарматараў, абрад з'яўляецца пасвячэннем дзяўчыны ў жанчыну. Амаль сем з дзесяці рэспандэнтаў як у горадзе, так і на вёсцы назвалі курыцу абавязковай вясельнай стравай.

З ліку абавязковых вясельных страў знікла каша, аб якой памятаюць толькі сталыя людзі: «Каша і капуста разгонныя былі раней і сімвалізавалі канец вяселля» (в. Старыя Цярушкі, Салігорскі раён).

Даволі рэдка сустракаецца на вясельным стале яечня, семантыка якой зведала пэўныя змены. Так, у г. Бялынічы Магілёўскай вобласці «на другі дзень вяселля цешча выносіць яешню ў глыбокай патэльні і пытаецца ў маладога: «Здагадайся, зяцёк, колькі яец у яешні?» Малады павінен адказаць, што сем, таму што гэтая лічба сугучна са словам сям'я» (Хрэбтовіч Юлія, 1985 г. н.). Як і раней, сімвалам салодкага жыцця выступае мёд, але яго выкарыстанне значна звузілася (толькі кожны трэці рэспандэнт адзначае, што пэўныя сімвалічныя дзеянні з мёдам выконваюцца часта).

На жаль, у сімвалічнай сістэме вясельнага застолля, як і ўсяго вясельнага абрадава-паэтычнага комплексу, адзначаецца памяншэнне ролі вербальнага кампанента, што выклікана перадусім змяненнем тыпу трансмісіі культуры. Зніжэнне арыентацыі на трансмісію абрадавай інфармацыі з дапамогай паўтарэння фальклорных тэкстаў абумоўлівае збядненне святочнага вясельнага комплексу на традыцыйныя вясельныя песні. Толькі 37,4 % апытаных сельскіх жыхароў і 33,5 % гараджан адзначылі, што іх спяваюць часта, 49,6 % і 52,4 % – рэдка, а 10,1 % і 10,9 % – зусім не спяваюць. «Зараз на вяселлі спяваюць мала, а раней (я выходзіла замуж у 1969 годзе) вельмі весела было (многа танцаў і спеваў): бабулькі ходзяць па кругу, танцуюць і спяваюць, а моладзь

падпявае», – успамінае Надзея Анісімаўна Ізотава (1944 г. н.) з в. Загараны Гарадоцкага раёна. Так, каравайныя песні захаваліся галоўным чынам на вясковым вяселлі (48,6 % на вёсцы і 39,5 % у горадзе). Іх спяваюць, як пякуць і дзеляць каравай. Па сведчанню інфарматараў, часцей за ўсё на сучасным вяселлі гучаць бяседныя песні (79,4 % на вёсцы і 69,3 % у горадзе), да якіх інфарматары, відавочна, адносілі і так званыя папулярныя), і любыя лірычныя (адпаведна 79,5 % і 71 %); 50,3% рэспандэнтаў на вёсцы і 44,1 % у горадзе адзначылі, што на вяселлі даволі часта спяваюць жартоўныя, гумарыстычныя, дакаральна-кплівыя песні. Жартоўныя песні суправаджаюць усе этапы вяселля: выкуп нявесты, віншаванне маладых, іх адараванне, падзел каравая, падчас гульняў і танцаў на другі дзень, асабліва дапякаюць імі свата. Вынікі апытання сведчаць, што скарачаецца доля рытуальных, заклінальных і велічальных песень. Звычайна іх спяваюць удзельнікі фальклорных гуртоў, людзі больш сталага ўзросту: «Вельмі часта на вяселлі, калі бываюць людзі, якія ведаюць абрадавыя песні, яны проста спяваюць іх у сапраўдныя моманты: дзяленне каравая, сустрэча маладых, ад’езд. Проста, можа быць, тэксты пакарацей, і не спяваюць, як раней, агулам усё вяселле, можа спяваць некалькі чалавек, але спяваюць і сёння, і ведаюць, асабліва калі нясуць каравай, песню *«Ляці, ляці, каравай, з клеці»* спяваюць па ўсім Любанскім раёне» (Выскварка Сяргей, 1971 г. н.).

Сучаснае беларускае застолле, асабліва ў сельскай мясцовасці, не абыходзіцца без традыцыйных вясельных пажаданняў, тостаў, трапных жартаў, прыпевак. 65,2 % апытаных сельскіх жыхароў адзначаюць, што на сучасным застоллі можна часта пачуць традыцыйныя дасціпныя жарты, 54,2 % – прыпеўкі, 52,3 % – традыцыйныя тосты, 42,8 % – традыцыйныя зычэнні, якія, на думку інфарматараў, садзейнічаюць умацаванню маладой сям’і, яе дабрабыту. Так, значная колькасць зычэнняў накіравана на прадуцыраванне плоднасці, забеспячэнне добрай долі: *«Дару вас «белачкамі», / Каб былі з дзевачкамі, / Дару вас «зайчыкамі», / Каб былі з мальчыкамі»; «Жадаю, каб у вас было столькі дачушак, / Колькі ў хаце падушак, / Столькі сынкоў, / Колькі ў сценах сучкоў»* [4, *209*]; *«Жадаю маладым шчасця і долі, / І век доўгі, і розум добры»* [4, *211*].

Захавалася ўяўленне, згодна з якім вясельны стол павінен быць багатым, каб жыццё маладых было заможным. Так, у Драгічынскім раёне Брэсцкай вобласці лічаць, што самым багатым і прыгожым павінен быць стол маладых, тады багатым будзе іх жыццё (Воран Сяргей, 1984 г. н.).

Такім чынам, на сучасным вяселлі гетэрагеннасць функцый абрадавых страў значна паменшылася (гэта асабліва тычыцца аховы ад шкодных уплываў, інфармавання аб цнатлівасці маладых і інш.). Асобныя традыцыйныя стравы фактычна зніклі са святочнага стала (яечня, сыр, каша, капуста разгонная), іншыя страцілі сваё сакральнае значэнне (бліны). Найвышэйшым семіятычным статусам, як і раней, вылучаецца зерне і яго вытворныя – каравай і іншыя хлебныя вырабы.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Мінскага абласнога цэнтра народнай творчасці. Фонд 2. Вопіс 2.
2. Белорусско-русское пограничье: этнолог. исслед. М., 2005.
3. Караваю, мой раю... / уклад. Л. М. Быцко. Брэст, 2005.
4. Крук Я. Сімволіка беларускай народнай культуры. Мн., 2001.

Алена Алфёрава

АНТРАПАМОРФНЫЯ МЕТАФАРЫЧНЫЯ РЭФЕРЭНТЫ РАСЛІННЫХ АБ'ЕКТАЎ У СЛАВЯНСКІХ ЗАГАДКАХ

Ва ўсходнеславянскіх і заходнеславянскіх загадках пра раслінны свет ўжыванне антрапаморфных метафарычных рэферэнтаў больш распаўсюджана ў параўнанні з загадкамі пра прыродныя з'явы. Такое атаясамліванне зразумела: расліны, «як і чалавек, маюць вертыкальнае становішча і падпарадкоўваюцца прыродным цыклам: нараджаюцца, растуць, старэюць і паміраюць» [6, *50*]. Антрапаморфная карціна свету славянскіх загадак пра раслінны свет вызначаецца наступнымі асаблівасцямі: суб'ект метафарычнай часткі (жаночы ці мужчынскі вобраз) валодае акцыянальнымі характарыстыкамі і рысамі рэальнага чалавека (ходзіць, часам нават размаўляе, апранаецца, стаіць, сядзіць). З загаданай раслінай метафарычны рэферэнт аб'ядноўвае граматычны род (але не заўсёды), колеравыя эпітэты і колькасныя характарыстыкі.

Мы прааналізуем парныя антрапаморфныя замяшчальнікі раслінных аб'ектаў: стары – старая, пан – пані.

Пры стварэнні ў загадках метафарычнага партрэта старога (старой) асноўныя характарыстыкі суб'ектаў-замяшчальнікаў – наяўнасць вялікай колькасці адзення або яе незвычайны выгляд. Такія рысы падказваюць і від загаданай расліны – капуста, цыбуля: *«Сядзіць дзед, у сто шуб адзет... Цыбуля»* [2, *№ 622*; 4, *№ 642 а*]; *«Сидить баба на грядках, вся закутана в хустках. Капуста»* [4, *№ 468*; 3, *№ 2470*].

Вобраз старога ўжываецца пры загадванні расліны, што мае гронкі ягад, падобныя да барады: *«Стоїть дід над водою із чорною бородою. Бузина»* [4, *№ 765*]; *«...з червоною бородою. Калина»* [4, *№ 735 а*]. Заўважым, што загадкі, дзе «жаночае» дрэва загадваецца праз антрапаморфны мужчынскі вобраз, характэрныя толькі для ўкраінскага фальклору. Ва ўсходніх славян праз вобраз старога рэпрэзентуецца грыб, мухамор (укр.), баравік (рус.). У кожнай з нацыянальных традыцый адзначаюцца свае локусныя характарыстыкі: «пры дарозе» (бел.), «на бору» (рус., укр.), «пад сасною», «у траве» (укр.). У беларускім варыянце згадваецца стары на адной назе: *«Стаіць (дзед) пры дарозе на адной нозе»* [2, *№ 496*]. У рускіх і ўкраінскіх загадках асноўныя атрыбуты старога – чырвоны капялюш ці чупрына: *«Стоит старичок, красный колпачок»* [3, *№ 1869*; 4, *№ 676 а*]; *«дід з красною чуприною»* [4, *№ 672*].

Пры замяшчэнні раслінных аб’ектаў вобразам старой у большай ступені праяўляюцца характарыстыкі адметна нацыянальныя. Напрыклад, у беларускай, рускай, украінскай і славацкай загадках пра цыбулю да апісання адметных рыс караняплода дадаецца ўказанне на дакладнае месцазнаходжанне прыхаванага аб’екта: *«Сядзіць бабка на градцы, хто зачэпіць, той заплача»* [2, *№ 618*; 3, *№ 2516*; 4, *№ 627*; 7, *№ 253*]. У рускіх загадках суб’ект пераносіцца ў прастору чалавека: *«Лежит баба на полатях...»* [3, *№ 2512*]; *«Стоит дом, сидит баба в нем... »* [3, *№ 2521*]. Тут хутчэй за ўсё размова ідзе пра цыбулю, якую знялі з град і павесілі ў хаце сушыць. У беларускай загадцы яскрава праяўляецца станоўчая канатацыя: *«Сядзіць бабуся, сядзіць катуся... »* [2, *№ 621*]. Ва ўкраінскіх і польскай загадках падаецца ўказанне на збор цыбулі – перамяшчэнне яе з град («з-під гір») у хату («даліну»): *«Гонили бабу з гори на долину... »* [4, *№ 645*]; *«Idzie baba z gór, niesie sto skór»* [7, *№ 419*].

У рускім варыянце з адгадкай «сасна» атаясамліванне дрэва са старой адбываецца па ўзросту расліны і чалавека: *«Этой бабке сто лет, горба у ней нет, высоконько торчит, далеконько глядит, придет смерть за старушкой, станет бабка избушкой»* [3, *№ 1725*]. У загадцы апісваецца незвычайная метамарфоза: адушаўлёны суб’ект (бабуля) з цягам часу становіцца неадушаўлёным (хаткай).

Метафарычныя вобразы пана (пані) ў славянскіх загадках пра раслінны свет не маюць сацыяльнага падтэксту, а з’яўляюцца абагуленай назвай асоб мужчынскага і жаночага полу. І калі вобраз пана актыўна ўжываецца ва ўсіх славянскіх загадках, то вобраз пані выкарыстоўваецца ў беларускіх, украінскіх, польскіх, чэшскіх, славацкіх загадках. У рускім фальклоры ёсць толькі адзін варыянт з падобным замяшчальнікам. Аднак у тым жа зборніку змешчана дастатковая колькасць загадак з такімі метафарычнымі рэферэнтамі, як «старая», «баба» і «барыня». Магчыма, гэта звязана з тым, што ў рускай культуры назоўнік «пані» малаўжывальны.

Ва ўсходнеславянскім фальклоры існуюць падобныя загадкі, дзе паны рэпрэзентуюць пэўны від дрэў: *«Усе паны паскідалі жупаны, толькі трое ў жупанах стаяць. Сасна, елка, ядловец зімой»* [2, *№ 405*; 4, *№ 788 а*]. Ва ўкраінскай загадцы спалучаюцца мужчынскія і жаночы вобразы, што рэпрэзентуюць расліны адпаведнага граматычнага роду: *«Усі пани поскидали каптани, одна пані у каптані. Листяні дерева і сосна, ялина»* [4, *№ 788 б*]. У рускай загадцы праз вобраз пана выступае не канкрэтны від дрэва, а ўвесь лес, які ўяўляецца адзіным жывым арганізмам: *«Все паны скинули кафтаны, один пан не скинул кафтан. Лес хвойный и лиственный»* [3, *№ 1717*].

Ва ўсіх усходнеславянскіх загадках пан – метафарычны замяшчальнік бурака. Пры гэтым варыянты кожнага з народаў адметныя па апісанню метафарычных сітуацый. У беларускай загадцы спалучаюцца антрапаморфныя вобразы пана і яго дзяцей. Адпаведныя каляровыя эпітэты дапамагаюць атаясамліванню вобраза пана з бацвіннем: *«Сам пан у зелені, яго дзеці ў чырвані»* [2, *№ 690*]. У рускай загадцы вобраз замяшчае сам караняплод: *«Красный пан у яму впал»* [3, *№ 2635*]. А ва ўкраінскім варыянце апісваецца сітуацыя, якая хутчэй за ўсё стасуецца з рэальным чалавекам. З загаданай

раслінай суб’ект аб’ядноўвае эпітэт «чырвоны» і локус «даліна» (субстытут град): *«Ходить панич по долині, в червоній жупанині, та все каже «Гопки!»* [4, *№ 489*].

У беларускай і рускай загадках з адгадкай «ліст» антрапаморфны вобраз прыйшоў на змену зааморфнаму. Зыходная ж сітуацыя (суб’ект пасля падзення не тоне) паўтараецца: *«Ляцеў пан, на ваду ўпаў, не плыве, не тоне»* [2, *№ 423*]. У рускай загадцы агульны назоўнік становіцца ўласным іменем: *«Пан Панович упал на воду, гусей не согнал и сам не потонул»* [3, *№ 1708*].

У польскай і ўкраінскай загадках пан – метафарычны замяшчальнік асоту: *«Стоїть пан серед дороги, а кто ся вткне, то він го від себе пхне»* [4, *№ 840*] *«Stoi panek w roli, każdy się go boi»* [7, *№ 484*]. Суб’екту прыпісваецца характарыстыка загаданага аб’екта – калючасць, якая адганяе ад сябе іншых істот.

У зборніку славацкіх загадак пан – рэферэнт шыпшыны і мухамора: *«Sedí pán v poli v červenom kamizoli, na hlave má čapičku, v zadku paličkú a v bruchu krúpy. Šíp»* [7, *№ 229*]; *«Stojí v hore biely pán, má červený dolomán... Muchotrávka»* [7, *№ 266*]. Асноўная прыкмета атаясамлівання –вялікая колькасць насення ўнутры плода і колер.

Загадкі, дзе праз вобраз пана або пані выступае цыбуля, па апісанню метафарычнай сітуацыі даволі блізкія да варыянтаў з вобразамі старога і старой: *«Сидить пан у грядках, у дев’ятьох кабатках»* [4, *№ 628*]; *«Přišel k nám panáček, měl červený fráček...»* [9, *111*]; *«Сядзіць паня ў жоўтым жупане, хто ўбачыць, той і заплачыць»* [2, *№ 604*]; *«Пришла панья в красном сарафане...»* [3, *№ 2520*]. Пры загадванні аб’екта ў шэрагу варыянтаў выкарыстоўваюцца ўжо напрацаваныя метафарычныя клішэ. Напрыклад, ва ўкраінскай загадцы аналагам жоўтага колеру з’яўляецца «залаты»: *«Їде пані в золотім жупані; хоч жупан той і латка на латці, але радіють тій пані в кожній хатці»* [4, *№ 621*]. Тут адсутнічае стандартнае для загадак пра цыбулю завяршэнне (пані-расліну распранаюць – пачынаюць плакаць): наадварот, ёй усе радуюцца.

Арэх (або яго плады) у большасці загадак выступае праз мужчынскі антрапаморфны вобраз (малы, хлопец, пан), часам з фрывольным падтэкстам: *«Сярод лесу паніч вісіць»* [2, *№ 456*]; *«Pana chycili, jaja mu wyłuszczyli, dopiero go puścili...»* [7, *№ 482*]. Аднак у адным з чэшскіх варыянтаў арэх падаецца праз вобраз паненак: *«Čtyři panny v kolébce, žádná na kraji»* [1, *207*].

Вобраз пані як метафара расліны агульны для большасці славянскіх загадак. Яго характарыстыкі даволі разнастайныя і ў некаторых выпадках нацыянальна адметныя. У загадках, дзе пані выступае метафарычным рэферэнтам капусты, увага акцэнтуецца на вялікай колькасці адзення («сем», «шэсцьдзесят» ці «сто»): *«Ішла пані з маста, на ёй кашуль за ста»* [2, *№ 664*]; *«Коло броду-броду пила пані воду, пила-випивала, сім плахт одягала»* [4, *№ 457*]. Выраз «ішла з маста» паказвае на час, калі капусту зразаюць і заносяць у памяшканне, а «коло броду-броду» падобны да зачыну народных песень. У польскай загадцы пытальнага тыпу ўвага акцэнтуецца на парадаксальным выкарыстанні адзення: *«Co to je za pani, co spodnice nakłada na głowę, zamiast na brzuch?»* [7, *№ 488*]. У славацкай загадцы пані надаецца актыўная суб’ектыўнасць: *«Sedí pani na pňi,*

zašíva si kapňu, príde k nej svätý duch, rozpára jej celý bruch» [8, *№ 258*]. У другой частцы ўзгадваецца святы дух. Магчыма, тут маецца на ўвазе пэўная каляндарная дата, да якой прымяркоўвалася нарыхтоўка кіслай капусты.

У славянскіх загадках, дзе пані – метафарычны рэферэнт морквы, істотны не так вобраз, як локусная атрыбуцыя часткі і цэлага. Напрыклад, калі суб'ект пад зямлёй, то частка яго цела – наверсе. Загадкі такога тыпу заўсёды будуюцца на апазіцыі тут – там, дома – звонку [5, *75*]: *«Сядзіць панна на падмурку, выставіўшы напаказ свае кудры...»* [2, *№ 749*]; *«Стоїть панна у коморі, а коса її надворі»* [4, *№ 496 а*; 2, *№ 742*]; *«Sedí panna ve světnici, vlasy má až na ulici»* [9, *46*]. Толькі ў некаторых варыянтах сустракаецца локус «цямніца» (увасабленне падзем'я). У большасці ж выпадкаў гэта памяшканні, размешчаныя над зямлёй, хоць і тут можа вытрымлівацца базавая апазіцыя ніз – верх, як, напрыклад, у славацкай загадцы: *«Sedí pani v pivnici, vlasy sú jej na slnci»* [8, *№ 254*]. Інакш у польскай загадцы, дзе прасторавая гіпербала адносіцца да гарызантальных маштабаў: *«Siedzi panna w pokoju, rozpuściła włosy po polu»* [7, *№ 508*]. Больш выразная прасторавая сітуацыя назіраецца ў беларускай загадцы пра бурак, дзе валасы пані празмерна доўгія: *«Сама пані ў каморы, а косы на моры»* [2, *№ 689*].

Агульны метафарычны вобраз славянскіх загадак «пані – мак» уключаецца ў разнастайныя метафарычныя карціны, дзе кропкавая статыка суб'екта (сядзіць, стаіць) сумяшчаецца з рухамі, якія перадаюць зрокавае ўражанне ад калыхання расліны. Так, у беларускай загадцы *«Сядзіць на палцы пані і варушыць губамі»* [2, *№ 780*] пані – гэта кветка маку, пялёсткі якога калышуцца ў паветры. Ва ўкраінскай і польскай загадках пані ўвасабляе расліну, ліст – пялёсткі маку, чырвоны яблычак – яго прыгожую кветку або напаўраскрыты бутон у атачэнні «фартушка» – зялёнага лісця: *«Стоїть пані в сарафані, вітер повійне, то й лист опаде»* [4, *№ 529*]; *«Stoi panna w sadzie; czerwone jabłuszka do fartuszka kładzie»* [7, *№ 525*]. У славацкай загадцы метафарычны вобраз распушчаных валасоў паненкі адносіцца як да пялёсткаў маку, так, магчыма, і да ўсёй расліны: *«Sedí panna na pne, rozpustila kapne»* [8, *№ 243*].

Разам з тым ёсць безэквівалентныя аб'екты загадвання, якія падаюцца праз агульны метафарычны вобраз пані (паненкі): у беларускай загадцы пра дрэвы: *«Кожна панна стаіць і кожна сваю пасцель дзяржыць»* [2, *№ 400*]. Украінская загадка пра свярбігуз вырашаецца ў гумарыстычным ключы: *«Червена пані ма на голові чубицу, а на заді палицу»* [4, *№ 852*]. Эпітэт «червена» – аналаг «красная», якім ў лірычных песнях пазначаецца прыгажосць дзяўчыны, у дадзеным выпадку паказвае на колер расліны, па-свойму прыгожай, але крыху небяспечнай для чалавека, адсюль і камічны партрэт «пані». У славацкіх загадках пра шыпшыну антрапаморфны вобраз, дзякуючы перакрыжаванню рознаўзроўневых дэталей апісання расліны, набывае фантастычныя рысы: *«Mám ja takú paničku, čo má v sebe paličku, navrch hlavy chrastičku a červenú sukničku»* [8, *№ 223*]; *«...má na sebe sukničku a v sebe pšeničku»* [8, *№ 224*]. Пры сумяшчэнні некалькіх тыпаў метафарычных замяшчальнікаў загаданая расліна характарызуецца з розных бакоў. Так, пані – метафара ўсёй шыпшыны, сукня – пялёсткі кветак, пшанічка – зерне і г. д.

Такім чынам, у загадках пра раслінны свет найбольш распаўсюджанымі з’яўляюцца вобразы старога (старой), пана (пані). Звычайна першы тып вобразаў выкарыстоўваецца ў славянскіх загадках для метафарычнага апісання ідэнтычных раслінных аб’ектаў, таксама назіраецца падабенства метафарычных сітуацый. Другі тып вобразаў не так строга замацаваны за расліннымі аб’ектамі загадвання: пан, пані, паненка, можна сказаць, універсальныя метафарычныя замяшчальнікі для шырокага кола раслін, што не пазбаўляе загадкі нацыянальнага каларыту. Увогуле нацыянальная адметнасць загадак той ці іншай славянскай традыцыі вызначаецца «партрэтнай» характарыстыкай метафарычных рэферэнтаў, мастацкай канкрэтыкай і маштабамі локусаў, дзеяння, стану, акалічнасцей, стасункаў, карацей кажучы, тым, што вынікае з нацыянальных асаблівасцей фальклорнага мыслення.

ЛІТАРАТУРА

1. *Головачева А. В.* К вопросу о прагматике загадки // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. М., 1994.
2. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Мн., 2004.
3. Загадки / сост. В. В. Митрофанова. Л., 1968.
4. Загадки / упорядк. І. П. Березовського. Київ, 1962.
5. *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Тарту, 1978. Вып. 463.
6. *Швед І. А.* Ідэалагічныя асновы фарміравання расліннай сімволікі беларускага народа // Народныя традыцыі і нацыянальная культура: матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф.: у 2 кн. Мн., 2001. Кн. 1.
7. Polskie zagadki Ludowe / wybrał i opracował S. Folfasiński. Warszawa, 1975.
8. Slovenské ľudové hádanky / výber textov, spracovanie M. Leščák. Bratislava, 1981.
9. Zlatá brána. Ze sbírek lidové slovesnosti / vybrala a uspořádala M. Motlová. Praha, 2002.

Таццяна Лук’янава

МАДЭЛІРАВАННЕ МАСТАЦКАГА СВЕТУ НЯКАЗКАВЫХ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ

Мадэліраванне мастацкага свету няказкавых жанраў беларускага фальклору (легенд, былічак, сказаў, небыліц, анекдотаў) адбываецца па пэўных жанравых схемах. Гэтыя схемы выпрацоўваюцца ў працэсе функцыяніравання жанравага мыслення носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, якое, у сваю чаргу, абапіраецца на карціну свету, кардынальна адрозную ад казкавай. Важнейшымі характарыстыкамі мастацкага свету выступаюць асаблівасці часава-прасторавай пабудовы, падзеі, персанажы і іх функцыі. Пры мадэліраванні мастацкага свету жанраў няказкавай прозы жанравае мысленне стваральнікаў

фальклору адштурхоўваецца ад пэўнага дамінуючага аспекту, які служыць своеасаблівым ядром, вакол якога выбудоўваецца ўвесь мастацкі свет фальклорнага твора. Для наратыўнага мыслення асноватворнай з'яўляецца катэгорыя падзеі, таму што, «свет героя заўсёды і ў першую чаргу характарызуецца магчымасцю або немагчымасцю здзяйснення ў ім пэўнага роду падзей» [7, *178*].

Калі падзея з'яўляецца той апорнай кропкай у жанравай свядомасці стваральнікаў фальклору, якая вызначае структуру мастацкага свету сюжэтнага тэкста, узнікае пытанне, што можа выступаць такой кропкай для тэкста бессюжэтнага. Паводле Ю. М. Лотмана, бессюжэтны тэкст сцвярджае пэўны свет, яго лад і непарушнасць межаў, іншымі словамі, паказвае пэўны *стан* свету, падаючы яго як норму, прынятую ў дадзенай «сістэме каардынат» [5, *288, 289*]. Гэта дае падставы лічыць катэгорыю *стану* функцыянальна аналагічнай катэгорыі *падзеі* ў якасці апорнага элемента жанравага мыслення і супрацьлеглай ёй у якасці кампанента сюжэтабудовы фальклорнага твора.

Пры аналізе мастацкага свету няказкавай прозы няцяжка заўважыць, што падзеі ў ім могуць быць прынцыпова рознымі. Гэта розніца выяўляецца пераважна ў ступені вылучанасці дынамічнага факта з плыні жыцця, таму падаецца мэтазгодным дыферэнцыраваць падзейны рад на ўласна падзеі, выпадкі і здарэнні. Такім чынам, у жанравым мысленні носьбітаў беларускай няказкавай традыцыі, на нашу думку, магчымы колькасна і якасна розныя варыянты спалучэння чатырох жанравызначальных кампанентаў: стану свету, здарэння, выпадку і падзеі, пры перавазе аднаго з іх. Пры гэтым *падзея* разумеецца як факт сюжэтнага дзеяння твора, які характарызуецца маштабнасцю, наяўнасцю значнага для героя і свету выніку. *Выпадак* – факт, які можа тычыцца аднаго чалавека ці невялікага калектыву (напрыклад, жыхароў вёскі), але значных змен у свеце не выклікае. Яго галоўнай прыкметай выступае паўтаральнасць, тыповасць, таму і вынікі якога-небудзь выпадку не з'яўляюцца абсалютна нечаканымі ні для персанажаў твораў, ні для слухачоў. *Здарэнне*, як правіла, вылучаецца адзінкавасцю і прыватным характарам наступстваў. Астатнія кампаненты могуць прысутнічаць пры дамінантным у большай або меншай ступені, але не быць вызначальнымі. Напрыклад, за легендавай падзеяй перамогі над ворагам можа хавацца кампанент «стан» у выглядзе фонавага ўяўлення «свет у стане вайны». Прасачыўшы шляхі рэалізацыі названых кампанентаў у беларускай фальклорнай няказкавай прозе, можна вылучыць жанравыя асаблівасці мастацкага свету, звязаныя з перавагай таго ці іншага кампанента, а разам з тым вызначыць асноўны прынцып і некаторыя заканамернасці функцыяніравання жанравага мыслення носьбітаў няказкавай традыцыі.

Улічваючы своеасаблівую іерархію сюжэтаўтваральных фактараў ад поўнай адсутнасці падзей, калі акцэнт зроблены на стане мастацкага свету, праз здарэнне і выпадак як разнавіднасці падзейнасці да ўласна падзеі, лагічна пачаць аналіз жанраў няказкавай прозы з небыліцы. Руская даследчыца Л. М. Іўлева сцвярджае, што «сюжэтнага апавядання як спосаба мастацкага развіцця падзейнага плану твора яны (небыліцы – Т. Л.) не ведаюць» [3, *122*]. Якога ж

роду апавяданне і дзеянне ўласцівы небыліцам? Каб адказаць на гэтае пытанне, звернемся да аналізу твораў.

«Было гэта як я яшчэ не радзіўся. Наняўся я ў пана пчол пасціць – дванаццаць раёў пчол. Трэба было іх раніцай на пашу выгнаць, а вечарам выдаіць і ў вуллі пазаганяць» [1, *537*]. У творах падобнага тыпу (небыліц, уключаных у структуру тэкстаў іншых фальклорных жанраў, часцей за ўсё казак) стыль выкладання прыпадобнены да апавяданняў, якія быццам бы мелі месца ў сапраўднасці ў мінулым апавядальніка. Ствараецца ілюзія, што герой небыліцы рухаецца ў мастацкім свеце твора і здзяйсняе ўчынкі аналагічна героям тых жа сказаў, адрозненні датычацца толькі спецыфікі самога свету. Аднак пры бліжэйшым разглядзе бачна, што гэтыя «ўчынкі» і «здарэнні» ўяўныя. На самай справе, нягледзячы на неверагодныя прыгоды героя, нічога ў мастацкім свеце небыліцы не мяняецца. Ён як калейдаскоп, калі толькі здаецца, што ў ім нешта адбываецца. Таму нанізванне эпізодаў у небыліцы можа адбывацца бясконца. Перад героем не стаіць выбар ва ўчынках, ён нават у пекле апынаецца зусім нечакана: «Стаў я з пілавання вяроўку віць. Звіў, скінуў уніз ды спускаюся. Ажно кароткая аказалася вяроўка, да зямлі не дастаець. Тады я адрэжу зверху кусок вяроўкі, а знізу надтачу і спускаюся. Спусціўся, гляжу – не наш свет, пекла…» [1, *537*].

Прыгоды героя цікавяць слухача ў плане іх неверагоднасці. Незвычайнасць законаў мастацкага свету, зусім непадобных ні да законаў свету твораў іншых празаічных жанраў, ні да свету рэальнага, – вось на што робіць акцэнт жанравае мысленне носьбітаў фальклорнай традыцыі пры стварэнні небыліц. Свет небыліцы характарызуецца адметным хранатопам і прычынна-выніковымі сувязямі. Напрыклад, герой, з якім адбываюцца прыгоды, яшчэ не нарадзіўся. Ён адначасова можа быць закапаны ў зямлю па пояс і бегчы дадому за рыдлёўкай, каб сябе адкапаць. У гэтым свеце рэчы і людзі набываюць нязвычныя ўласцівасці, таму ў ім цалкам верагодна, што «*курыца бычка прывяла, парасёнак ды яечка знёс, а бязрукі на лешню панёс, ды голаму за пазуху залажыў, а сляпы ды прыглядваўся, а нямы* «*каравул*» *закрычаў, а бязногі ў паход пабяжаў...*» [9]. У той жа час жанравае мысленне стваральнікаў небыліц не дазваляе іх мастацкаму свету пераўтварыцца ў поўны абсурд. Калі б «нармальнаму» мысленню ўспрымальнікаў не было за што «зачапіцца», то яно б проста адмовілася ўспрымаць твор. Таму, мадэліруючы мастацкі свет небыліц, жанравае мысленне не перагружае ўяўленне, заўсёды пакідаючы асноўныя канстанты светабудовы рэальнага свету. Катэгорыя *стану* ў якасці зыходнага пункта мадэліравання мастацкага свету дае магчымасць засяродзіць увагу слухачоў на асаблівасцях небылічнага свету, робячы акцэнт на яго «няправільнасці» ў параўнанні з лагічна ўпарадкаваным светам.

Сюжэты вусных апавяданняў, або сказаў, часцей за ўсё заснаваны на здарэннях, якія на самай справе адбываліся з апавядальнікам, яго блізкім ці добра знаёмым чалавекам, і расказваюцца як жыццёвыя гісторыі. Мадэль мастацкага свету сказаў у найбольшай ступені набліжана да логікі рэальнага свету, хаця тэксты невялікія па аб’ёму і ў пераважнай большасці змяшчаюць толькі адзін эпізод – здарэнне, якое адбылося з персанажам. Карціна свету сказа

монацэнтрычная. Якія б маштабныя падзеі ні былі кантэкстам асабістага лёсу героя, у сказах яны толькі фон, а мастацкі свет арганізуецца праз праз сэнсавы цэнтр, у якім знаходзіцца герой (часцей за ўсё герой-апавядальнік). Само здарэнне, звязаныя з ім персанажы і рэчы падаюцца праз прызму адносін да іх героя, яго так званага «індывідуальна-суб’ектыўнага» погляду, за якім, зразумела, знаходзяцца традыцыйныя ўяўленні калектыву.

Кампазіцыйна развіццю дзеяння ў сказах папярэднічае больш або менш разгорнутая экспазіцыя хранатопнага тыпу. У параўнанні з легендамі, дзе апавядач імкнецца дакладна пазначыць месца і час падзей, у сказах назіраецца тэндэнцыя да «дакладнасці даты». «*Було мне, донькі, у ту пору трыццаць гадоў. А мужычка майго аж у 1941 годзе забралі ў армію…*» [9]; «*Когда нас спалылы в 1944 году, мы пережили в соседней деревне зиму, в землянцы…*» [9]. Месца дзеяння пазначаецца не так дакладна, як ў легендах (аж да узгорачка або камня пры дарозе), а больш агульна: вёска, паселішча, горад. «*Был в 1910 году в Днепропетровске у помещика на черепичном заводе…*» [9].

Само дзеянне ў сказах не адрозніваецца імклівасцю руху, як у многіх легендах, або нечаканасцю пачатку, як у былічках: для яго характэрны роўны, спакойны тэмп аповеду. Дзеянне заўсёды адбываецца ў нядаўнім мінулым, лагічна завяршаецца і не мае выхаду на цяперашняе, сучаснае моманту апавядання. Для параўнання спашлемся на былічкі і легенды, дзе дзеянне, пачаўшыся ў мінулым, можа працягвацца «і па сённяшні дзень», калі апавядач кажа, што і зараз у тым месцы можна нешта пачуць або ўбачыць. Сюжэтнае дзеянне ў сказах носіць характар *здарэння*: яно адрозніваецца адзінкавасцю, часта выпадковасцю. Наступствы здарэння маюць значнасць звычайна толькі для самога героя ці яго блізкіх: «*Ось як мы жылы. Пошол муй чоловік до врача – і’дэ пан наш порічскій. Да він здраў з нево шапку і піджак, да й прыйшоў мой чоловік голы. Бо не разрешалы ходыты там, где паны ходылы. Пошол на другі дэнь до пана да просіць аддаць шапку да піджака. Да туй і гаворыць: аддай шапку дурню*» [9]. Пры дамінанце катэгорыі *здарэння* мадэліраванне мастацкага свету сказаў дазваляе ў поўнай меры ўвасобіць у творах сказавую карціну свету, дзе ў якасці сэнсавага цэнтра выступае «асобны» чалавек з яго эмацыянальна-ацэначнымі адносінамі да свету.

На фоне іншых жанраў народнай прозы сюжэты былічак вылучаюцца напружанасцю, таму што тэма твораў – усё незвычайнае, таямнічае, небяспечнае, удвая страшнейшае таму, што ўяўляецца цалкам рэальным, магчымым, нават натуральным. Былічкавая карціна свету дапускае суіснаванне ў прасторы адзінага свету побач з чалавекам іншых істот, адпаведна ў мастацкім свеце былічак прысутнічаюць два тыпы персанажаў: звычайныя людзі і дэманічныя стварэнні. Апошнія могуць не выступаць у дзеянні адкрыта, у сваім сапраўдным абліччы, а прымаць выгляд якой-небудзь жывёлы, прадмета або прыпадабняцца да чалавека. Часам іх прысутнасць пазначаецца толькі праз рознага роду пачуццёвыя праявы: незвычайныя гукі, агні, рух паветра і інш. Да групы незвычайных персанажаў прымыкаюць людзі, якія валодаюць звышнатуральнымі здольнасцямі: чараўнікі, ведуны, ведзьмы і знахары. Сюжэтная сітуацыя былічак канцэнтруецца вакол стасункаў або

сутыкнення, звычайна канфліктнага, гэтых разнародных персанажаў, часам небяспечнага для абодвух бакоў, але ўсё ж такі больш – для чалавека.

Былічкі могуць мець экспазіцыю, якая ўяўляе сабой кароткую «перадгісторыю» здарэння, тлумачэнне абставін, пры якіх яно адбылося, бытавыя дэталі, біяграфічныя факты і інш. Напрыклад: «*Мы спрэжда былі багаты, було ў нас трыццаць коней. Наканец таго заступілі памешчыкі з Масквы, асталась з трыццаці тры толькі. <…> А нас було шэсць братоў, сёмая сястра. Цяперака ацец наш заскучаў, патаму не хватае нам на пракармленія*» [4, *163*]. Часцей за ўсё экспазіцыйна пазначаюцца час і месца дзеяння (вечар, ноч, світанне; дарога, лес, сядзібныя пабудовы): «*Вот раз, у піліпаўку… пашоў бацька наш пасля абеда… ўва'він, памаліўся богу і лёг спаць. Скінуў шубу, паклаў у галава, сам абпёрся на руку і задумаўся аб сваім хадзяйстве, што негдзі чаго ўзяць…*» [4, *163*]. Завязка характарызуецца раптоўнасцю: «*Удруг яўляецца яму старык: куртка чорная, пояс чорны, на галаве каўпак…*» [4, *163*]; «*Адна кабета… перастала абсарваваці шчодрыя вечары. Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг чуе, што нехта стукае ў вакно…*» [4, *140*]. Дзеянне разгортваецца імкліва і заканчваецца сціслай, стрыманай развязкай: «*Назаўтра знайшлі спячага смельчака, а пры ім цела пана і скарб. Пахавалі пана, і з таго часу быў ужо спакойны*» [4, *182*]; «*А нашыя мужчыны назаўтрае на адным вале дамоў прыбіліся*» [4, *151*]. У якасці своеасаблівага пасляслоўя сустракаюцца выразы, якія яшчэ раз падкрэсліваюць жудасць таго, пра што распавядаецца, тыпу «*Страхата, не прывядзі богі*» [4, *166*], або дадаткова запэўніваюць слухачоў у праўдзівасці апавядання: «*Дак от гэта нам расказвала жанчына ў Смуроцку да й бажылася, што праўда*» [4, *200*]; «*Вы не верыце, а я бачыла сама, далібо-ж тоі*» [4, *200*].

Сюжэтаствавральны кампанент былічак, на першы погляд, мае характар здарэння. Сапраўды, героі пераважнай большасці мастацкіх твораў апынаюцца ў сітуацыі сутыкнення з «чымсьці незвычайным і жудасным» упершыню і аднаразова. Вынікі здарэння звычайна датычацца лёсу толькі гэтых герояў. Напрыклад, гераіня адной з былічак знайшла ў лесе голае дзіця. Пашкадаваўшы яго, жанчына прыкрыла дзіця сваёй вопраткай. Аказалася, што дзіця належыла русалцы, якая ў падзяку надзяліла жанчыну спрытнасцю ў працы: «*З тае пары яна пачала так працаваць, што ўсе дзівіліся, адкуль у яе бяруцца сілы*» [4, *166*]. Калі разглядаць гэтае здарэнне ў кантэксце іншых, становіцца відавочна, што аналагічныя здарэнні адбываліся з героямі многіх былічак. Яны паўтараюцца, а значыць, слухачы і самі персанажы мастацкага свету твораў маюць справу з тыповымі выпадкамі. Больш таго, тыповасць з'явы выяўляецца і на ўзроўні свядомасці апавядальніка, у якой захоўваецца набор прэцэдэнтных сітуацый (напрыклад, нечысць заманьвае на згубу, ведзьма шкодзіць і інш.). Па сутнасці, адпаведна з імі ствараюцца і ўспрымаюцца былічкі. Апавядальнік ведае, што сутыкненні чалавека са звышнатуральным бывалі і раней, і тое, пра што ён распавядае, – усяго толькі адзін з такіх выпадкаў. Падцвярджэннем могуць служыць падагульняючыя заўвагі тыпу «*Дак от як нячыстая сіла здзекуецца да дурыць людзей*» [4, *150*]; «*Во якія кепікі з людзей строіў тут калісьці нячысцік*» [4, *152*]; «*Дак во як баба паддзелала*» [4, *174*].

Вядома, сустракаюцца творы, у якіх ключавы кампанент сюжэтнага дзеяння не выходзіць за межы здарэння, як, напрыклад, у былічцы «Заліто», дзе гераіня аднойчы знайшла сцяну сваёй хаты залітай смятанаю. Не ведаючы напэўна, што сталася прычынай такога незвычайнага здарэння, яна можа толькі меркаваць, што, хутчэй за ўсё, тут не абышлося без чарадзейства і «*гэта, мабыць, уздзеяно*» [4, *221*]. Аднак такіх твораў няшмат. Як правіла, і ў апавядальніка, і ў герояў былічак няма ніякага сумнення ў тым, што ў дадзеным выпадку мела месца ўмяшанне звышнатуральных сіл. Такім чынам, жанравае мысленне стваральнікаў былічак абапіраецца перш за ўсё на прэцэдэнтны выпадак, «варыянты ўспрыняцця» якога кладуцца ў аснову фарміравання мастацкага свету твораў дадзенага жанру.

Адметная рыса легенд – вялікая тэматычная разнастайнасць сюжэтаў. Касмаганічна-этыялагічныя легенды адсылаюць да міфічных часоў першастварэння свету, зямлі з яе насельнікамі і чалавека. Этна-сацыяльныя тлумачаць паходжанне народнасцей і сацыяльных з'яў. Рэлігійна-этычныя распавядаюць пра «*час, калі ўсе людзі верылі ў Бога, і ён вельмі часта сходзіў з неба на зямлю*» [9]. Гістарычныя легенды паведамляюць пра факты з мінулага, сацыяльна-бытавыя – пра гаспадарчую дзейнасць або перыпетыі сямейных узаемадачыненняў. Тапанімічныя легенды засяроджваюць увагу на назвах прыродных і культурных аб'ектаў, іх паходжанні і зменах. Разнастайнае і вобразнае напаўненне легенд: ад міфалагічных волатаў і асілкаў, бога, святых, чорта да персанажаў, імёны якіх належаць рэальным людзям. Нягледзячы на пазначаную розніцу, легендам уласцівы адзіны спосаб мадэліравання мастацкага свету твораў. Дзеянне легенды, калі б яно ні адбывалася адносна моманту аповеду – у нявызначана-мінулым часе («даўно», «вельмі даўно»), у «гістарычным» і больш канкрэтна пазначаным («калі татары ваявалі») ці ў эсхаталагічнай будучыні, – заўсёды мае выйсце на цяперашняе, бо яно непарыўна звязана з ім прычынна-выніковымі сувязямі. Як слушна адзначае А. В. Цітавец, «сутнаснае ядро» легенды «фарміруецца пры дапамозе апісальнага падыходу, які заключаецца ў тлумачэнні з'явы, факта і г. д.», у працэсе якога «раскрываецца прычынна-выніковая сутнасць пэўнага феномена, як правіла, на пазнавальна-аналітычным узроўні» [6, *432*]. Адсюль спасылкі на рэчы, якія існуюць з даўніх часоў па сённяшні дзень і тым самым пацвярджаюць сапраўднасць падзей: «*У паўвярсты ад сяла Арэнічы знаходзяцца вялікія рвы, якія калісьці былі ложам аграмаднай ракі…*» [4, *375*]; «*Там, дзе зараз стаіць Крычаў, некалі людзі прыносілі афяры сваім багам. Але раз прагучаў голас зверху, які загадаў кінуць паганства і хрысціцца. Ад таго крыку і назвалі гэта месца Крычаў*» [4, *272*].

Цэнтр іх сюжэтнага дзеяння – да якой бы жанравай разнавіднасці ні належалі легенды – *падзея*, характар наступстваў якой з'яўляецца значным як мінімум для насельніцтва пэўнага паселішча або мясцовасці, максімум – у сусветным маштабе. Падзеі, вынікі якіх маюць глабальную значнасць, фарміруюць сюжэты касмаганічна-этыялагічных легенд. «*Даўней, кажуць, баранаваў чалавек, а чорт прыйшоў, сеў на барану і чалавек не мог пацягнуць бараны. Тады бог сказаў на чорта, штобы ён быў канём, – і чорт стаў канём, і*

з тых пор сталі на свеце коні» [4, *53*]. Гэта заўсёды унікальныя падзеі, якія адбыліся аднойчы і больш ніколі не паўторацца, а іх наступствы нельга змяніць ці выправіць: «*Раз дзялілі два браты жыта, і пакуль адзін брат нёс жыта ў засеку, другі адсыпаў яму свайго. Так яны і перасыпалі жыта адзін аднаму. За тое іх Бог узлюбіў і ў месяц узяў. Дык во яны там здароўкаюцца*» [9]. Крыху меншыя па маштабу значнасці падзеі ляжаць у аснове сюжэтаў этна-сацыяльных легенд. Іх наступствы важныя для свету не ў касмічным плане, а ў грамадска-этнічным. «*Чаму цыгане ўсё жыццё не працуюць і маюць добрыя валасы? Таму што перад распяццем Хрыста цыганка схавала цвік, якім яго хацелі прыбіць, у свае валасы. У падзяку Ісус, калі ўваскрос, даў ім пышныя валасы і сказаў усё жыццё не працаваць*» [9].

У цэнтры рэлігійна-этычных легенд знаходзяцца падзеі, якія перадвызначылі пэўны парадак у рэлігійнай сферы. Напрыклад, за тое, што св. Касьян, сустрэўшы падчас свайго падарожжа па зямлі мужыка, які завяз у гразі з возам дроў, адмовіўся дапамагчы яму, бо «*пажалеў мараць сваю райскую вопратку*», а св. Мікола, які ішоў разам са св. Касьянам, дапамог мужыку, Бог прызначыў, што Міколу «*людзі будуць празнаваць два разы ў год», а Касьяна «ў тры гады раз*» [4, *133*]. Гістарычныя і тапанімічныя легенды часта накладаюцца адна на адну, і падзея, якая сталася вехай гістарычнага жыцця калектыву, выступае крыніцай з’яўлення пэўнай назвы. «*Пад Койданавым рускія войскі разбілі татараў, а сам татарскі атаман Кайдан уцёк. Але рускія дагналі яго там, дзе цяпер Узда стаіць, і ранілі. Падаючы з сядла, Кайдан ухапіўся за ўзду свайго каня і сказаў: «Вось, дзе напаткала мяне смерць». На тым месцы пачалі будавацца людзі, і пасяленне тое назвалі Узда*» [4, *282*].

Жанравае мысленне стваральнікаў легенд здольна мадэляваць іх мастацкі свет і пры дамінанце *выпадку*. Звычайна гэта легенды, якія апавядаюць пра цудадзейныя іконы, храмы, што ўвайшлі ў зямлю або праваліліся, паселішчы, што патанулі, і інш. У параўнанні з выпадкамі, якія фарміруюць мастацкі свет былічак, легендавыя знаходзяцца на іншым узроўні па характару наступстваў. Калі былічкавы выпадак, узяты асобна, уяўляе сабой хутчэй здарэнне, якое адбылося з героем, то легендавы набліжаны да падзеі, бо выпадак, калі на месцы замка або горада разліваецца возера, напэўна мае большы грамадскі рэзананс, чым сустрэча селяніна з нячысцікам на начной дарозе.

У сістэме жанраў народнай прозы анекдоты займаюць адметнае месца, абумоўленае іх тэкставай спецыфікай. Тэкст анекдота фіксаваны і ў працэсе свайго функцыяніравання не ствараецца кожны раз нанова, а ўзнаўляецца. На думку Е. Я. і А. Д. Шмялёвых, гэта «квазінаратыўны маналагічны тэкст (фармальна тэкст анекдота часта з’яўляецца дыялогам, але гэта ўяўны дыялог: пытанне, якое задаецца ў пачатку анекдота слухачу, не патрабуе ад яго адказу, апавядальнік сам адказвае на яго) з двухчасткавай структурай: больш доўгі зачын, потым кароткі і нечаканы канец, які вымушае слухача пераінтэрпрэтаваць пачатак анекдота. У неадпаведнасці пачатку і канца анекдота – яго соль» [8, *131*].

Жорстка заданая схема анекдота, якая імкнецца ўкласціся ў мінімальны аб’ём тэксту, абумоўлівае і асаблівасці будовы яго мастацкага свету, таксама

абмежаванага да мінімуму: «*Праз кірмашны пляц праходзіць п’яны і, убачыўшы незнаёмага, пытаецца:* «*Ска-ажыце, якая цяпер пара: ці на небе свеціць сонца, ці месяц*?» – «*Не ведаю, браце, бо я не тутэйшы*» [9]. У адрозненне ад твораў іншых жанраў фальклорнай няказкавай прозы мастацкі свет анекдота замкнёны на сабе ў яшчэ большай ступені, чым свет небыліц. Калі апошнія хаця б па стылю апавядання (ад першай асобы) могуць быць прыпадобненыя да апавяданняў пра быццам бы сапраўдныя падзеі і тым самым мець выйсце на апавядальніка, то нерэальнасць таго, пра што ідзе гаворка ў анекдоце, *павінна быць* відавочнай для слухача. Гэта абавязковая ўмова існавання анекдота як такога, таму анекдатычныя сітуацыі абагулена схематычныя, а персанажы падкрэслена безасабовыя – гэта маскі пана, войта, мужыка, бабы, кума ці проста чалавека: «*Да войта прынесла баба піражкоў. Ён ёй кажа:* «*І навошта было несці*? *Твае дзеткі зласавалі б*». – «*Ды ешце, пане начальнік, – адказвае бабка, – я дзеткам скажу, што свіння паела*» [9]. Мастацкая прастора анекдота згорнута ў кропку, у якой спараджаецца і з якой выходзіць смехавы імпульс. У гэтую ж кропку сціснуты і анекдатычны час, так што хранатоп анекдота – гэта заўсёды «тут» і «зараз»: «Здароў. – Здароў. – Што вязеш? – Дровы. – Якія ж дровы, калі ў цябе сена? – А калі бачыш, што сена, дык нашто пытаешся?» [9]. «Анекдот больш, чым іншыя жанры фальклору, патрабуе актыўнага мыслення», сцвярджае А. С. Фядосік, таму што «вельмі часта сэнс і ідэя заключаны ў падтэксце» [2, *27–28*]. Сапраўды, разуменне слухачом анекдота можа быць прыпадобнена да рашэння ім лагічнай задачкі па выяўленню неадпаведнасці паміж пачатковай і заключнай часткамі і знаходжанню схаванага сэнсу анекдота.

Мадэліраванне мастацкага свету анекдота адбываецца адпаведна вызначанай схеме, якая, згодна з канцэпцыяй Е. Я. і А. Д. Шмялёвых, мае наступны выгляд: «Спачатку задаецца пэўная сітуацыя, кантэкст дзеяння (гэта неабавязковая частка), потым расказваецца гісторыя, падобная на задачу, якая мае некалькі рашэнняў, затым ў апошняй фразе даецца нестантартнае, «гумарыстычнае» рашэнне гэтай задачы» [8, *27*]. Пры гэтым жанравае мысленне стваральнікаў робіць акцэнт менавіта на нечаканасці, парадаксальнасці і дасціпнасці «рашэння», якое і змяшчае ў сабе «соль» анекдота: «*Ці не бачыў, васпан, бягучага зайца*? *– пытае паляўнічы аратая. – Ага, бачыў. – Ці даўно бег*? *– А ўжо, пэўна, тыдні два будзе*» [2, *248*].

Мастацкі свет анекдота спецыфічны. На думку С. Н. Бройтмана, першае месца тут займае не паказаная ў творы падзея, а падзея самога расказвання, якая ўяўляе сабой «сутыкненне – у той ці іншай форме – супрацьлеглых пунктаў погляду» [7, *298*], таму дзеяння ў тым плане, у якім можна назіраць яго ў творах іншых празаічных няказкавых жанраў, у анекдотах няма. Рух ад «задачы» да яе нестандартнага «вырашэння» адбываецца ў суб’ектнай сферы жанру – «у свядомасці героя, апаведача (або апавядальніка) і чытача» [7, *297*] ці слухача. У працах рускіх літаратуразнаўцаў ён вызначаецца як падзея ў мастацкім свеце твора, якая «перастварае» прадмет выяўлення. Пры мадэліраванні мастацкага свету анекдотаў акцэнт робіцца не на падзейнасці (беспадзейнасці), а на сутыкненні розных светаразуменняў герояў або героя і апаведача, моманце

неадпаведнасці, які ўскрывае схаваны сэнс і вымушае слухача пераінтэрпрэтаваць змест анекдота.

Такім чынам, жанравая канфігурацыя няказкавых аповедаў шмат у чым залежыць ад законаў мадэліравання мастацкага свету. Перавага аднаго з кампанентаў – стана, здарэння, выпадку, падзеі – вызначае асаблівасці легенд, былічак, сказаў, небыліц, анекдотаў. Дамінанта стану пры стварэнні небыліц абумоўлівае бессюжэтны характар дзеяння і магчымасць неабмежаванага нанізвання эпізодаў. Акцэнт на стане дазваляе засяродзіць увагу слухачоў на незвычайнасці скажонага свету, сцвярджаючы тым самым правільнасць і ўпарадкаванаць рэальнага. Увасабленне сказавай карціны свету ў творах магчыма пры вядучай ролі здарэння. Адзінкавасць і асабісты характар здарэння найбольш поўна адпавядае «індывідуальна-суб'ектыўнаму» погляду сказавых герояў на свет. Успрыманне выпадку сутыкнення са звышнатуральным у адпаведнасці з культурна-псіхалагічным прэцэдэнтам, які вядомы героям, апавядальнікам, слухачам, з'яўляецца вызначальнай жанравай рысай былічак. Мастацкі свет легенд выбудоўваецца вакол падзеі, што абумоўлівае адмысловае стаўленне да гэтага жанру як да аўтарытэтнай крыніцы ведаў аб мінулым, цяперашнім, будучыні. Перанясенне акцэнту з «аб'ектнай» сферы, на «суб'ектную» ўтварае дзеянне, характэрнае толькі для анекдотаў: яно ўяўляе сабой рух ў свядомасці героя, апавядальніка, слухачоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў і інш. Мн., 1996.
2. Жарты, анекдоты, гумарэскі / склад. А. С. Фядосік. Мн., 2005.
3. *Ивлева Л. М.* Скоморошины (общие проблемы изучения) // Славянский фольклор. М., 1972.
4. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. Мн., 1983.
5. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
6. Народная проза / склад. К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. Мн, 2002.
7. Теория литературы: учеб. пособ.: в 2 т. М., 2004. Т.1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
8. *Шмелева Е. Я., Шмелев, А. Д.* Русский анекдот: Текст и речевой жанр. М., 2002.
9. Матэрыялы жанравага і рэгіянальнага архіва Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Любоў Нямкова

МАСТАЦКАЕ АДЛЮСТРАВАННЕ ГІСТАРЫЧНЫХ ПАДЗЕЙ НА БЕЛАРУСІ Ў КАЗАЦКІХ ПЕСНЯХ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XVI–XVII СТ.

Паэзія кожнага народа цесна звязана з яго гісторыяй: у паэзіі і ў гісторыі роўным чынам заключаецца таямнічая душа народа, і таму яго гісторыя можа

быць растлумачана паэзіяй, а паэзія – гісторыяй. Р. Шырма пісаў: «Беларускі народ з’яўляецца адным з найбольш заглыбленых у сваю песенную культуру народаў у Еўропе» [14, *122*].

Беларускіх гістарычных песень дайшло да нас няшмат. Прычыну М. Гарэцкі бачыў у тым, што беларусы былі пазбаўлены ролі кіравання сваім гістарычным жыццём. «Былі войны, – піша М. Гарэцкі, – былі розныя выдатныя гістарычныя падзеі ў краі, але яны блізу не адбіліся ў дайшоўшай да нас вуснай паэзіі. Або забыліся пазнейшымі пакаленнямі. Справа ў тым, што народ не ведаў, за што і нашто ён б’ецца, ці лепей кажучы, не адчуваў гістарычных падзей, не прымаў іх к сэрцу настолькі, каб у яго пачалася ідэйная вусная творчасць у гэтым кірунку. І толькі змаганне з панамі ў форме казацкіх паўстанняў ці супраць панскіх выступленняў адважных адзінак кінула большы след у нашых песнях і казках гістарычнага характару» [8, *11*].

Актыўныя дзеянні казакоў у другой палове XVI–XVII ст. на тэрыторыі Беларусі з’яўляюцца адной са значных прычын узнікнення і шырокага распаўсюджання казацкіх песень. Шмат іх заносілася на Беларусь з Украіны казацкімі атрадамі. Сумесная барацьба выклікала фарміраванне супольнай творчасці, новага песеннага пласта – «казацкай харавой шматгалоснай песні» [10, *99*]. Але ўсё роўна беларускіх казацкіх песень менш, чым украінскіх, яны менш разнастайныя і па тэматыцы. Ва ўмовах Беларусі нават распаўсюджаныя на Украіне паэтычныя сюжэты атрымліваюць новы, беларускі напеў і становяцца фактам беларускай народнай песнятворчасці. Трэба таксама падкрэсліць, што ва ўсім, што датычыцца песень гэтага пласта як мастацка-стылявой з’явы, гістарычныя «правы» Беларусі і Украіны роўныя (гл. [2]).

Г. Пятроўская, разглядаючы ідэйна-мастацкую асаблівасць беларускіх казацкіх песень, падзяляе іх, зыходзячы з тэматычнага прынцыпу, наступным чынам: адыход казака на службу і на вайну, развітанне казака з жонкай, маці, нявестай, казак у бітвах, вяртанне ці смерць казака ў баі [11, *30*]. Дз. Талочка вылучае сярод казацкіх песень песні казацкіх войнаў, сацыяльна-бытавыя, любоўныя і песні баладнага складу (гл. [10]). Найбольш адпаведныя гістарычнаму перыяду песні групы «казак у бітвах», ці песні казацкіх войнаў, дзе адлюстраваны сапраўдныя гістарычныя падзеі, але яны да нашага часу фактычна не захаваліся.

У казацкіх песнях звычайна не названы канкрэтныя падзеі і героі, а даецца агульны малюнак баявых паходаў і помсты прыгнятальнікам. У іх адлюстраваны пачуцці лірычнага героя, які ад’язджае на вайну, узаемнае каханне казака і дзяўчыны. Пашыраны песні пра гераічную смерць казака, якога аплаквае каханая. Часты ў казацкіх песнях вобраз каня – вернага таварыша казака ў паходным жыцці. У некаторых выпадках збірае казака ў дарогу, поіць яго каня мілая. Казацкія матывы сустракаюцца не толькі ў многіх групах лірычных песень, але прысутнічаюць нават у абрадавых творах. Музычная мова казацкіх песень у найбольш развітых сваіх формах звязана са шматлікімі з’явамі свецкай і культавай музычнай культуры і быту эпохі.

Казакі – супольнасць людзей вольнага стану з асобнай арганізацыяй у феадальным грамадстве. «Вольныя людзі» – казакі былі не толькі воінамі, яны

таксама займаліся гандлем, адыходнымі промысламі. Казакі, якія жылі на тэрыторыі Беларусі, – свабодныя дробныя зямельныя ўласнікі. Звесткі аб беларускіх казаках мы знаходзім у шэрагу гістарычных дакументаў. Так, у «Пастанове да запарожскіх казакоў» (1659) цар Аляксей Міхайлавіч адводзіць спецыяльны артыкул аб беларускіх «чэркасцах» (казаках) [7, *11*]. Яны не неслі вайсковай службы і ніколі не былі ў прыгоннай залежнасці, гаварылі па-беларуску і ў хатнім побыце не адрозніваліся ад мясцовых сялян-беларусаў [11, *30*]. Магчыма, гэтыя звесткі тлумачаць, чаму казацкія песні былі так распаўсюджаны і любімым героем шматлікіх лірычных песен з’яўляўся казак. Напалову аселае, напалову бадзяжнае «вольнае» жыццё адбілася і на характары казакоў, і на іх песнях, якія далі новае жыццё эпічнай народнай традыцыі. Казацкія песні працяжныя і шматгалосыя. Яны адрозніваюцца шырынёй, сцвярджальнасцю інтанацыі, свабодай гучання. Для іх характэрна лірычнае захапленне, паўнагучнасць, пачуццёвая прыгажосць, якая здзіўляе то сапраўдным непадробным трагізмам, то бязмежнай, шчырай, магутнай радасцю. Выклікі «Гэй!», «Эй!», якія звычайна перарываюць песенную страфу, можна пракрычаць, праспяваць толькі на прыволлі, удыхаючы поўнымі грудзьмі чыстае паветра. Асаблівасцю казацкай песні з’яўляецца яркая воклічнасць, наяўнасць працяжных, гучных «рэх», мяккае заміранне гучнасці пасля сакавітых акордавых спалучэнняў і інш.

Асабліва шмат беларусаў далучылася да казацкіх атрадаў ў час паўстання на чале з Севярынам Налівайкам (1595), якое пачалося на Украіне, а затым распаўсюдзілася і на значную частку Беларусі. Аб’яднаўшыся разам, казацкія атрады і беларускія паўстанцы ўзялі многія беларускія гарады, у тым ліку Слуцк і Магілёў, вызвалілі іх ад польскіх войск. Пра гэтыя падзеі расказваецца ў песні «Ой, у горадзе Магілёве дымам пацягнула» [6, *542*], дзе створаны малюнак штурму Магілёва і вялікіх страт польскага войска. Паўстанцы святкуюць перамогу і радуюцца, што «*орлы да гадзюкі ляцькім целом згодуюцца*», што «*прылучылося... ліхо ляцькой породзе*». У гэты перыяд гісторыі ў песнях з’яўляюцца новыя словы: гарматы, самапалы і іншыя, незвычайныя для народных песен выразы: войска запарожцаў «*з гармат да рэвнуло*», казакі «*повеялі з самопалоў густо*». Гэтая новая лексіка адлюстравала тыя новаўвядзенні, якія з’явіліся ў рэчаіснасці, у дадзеным выпадку скарыстанне агнястрэльнай зброі (раней у песнях гаварылася аб мячах, стрэлах). Аднак, у адрозненне ад песні, Баркулабаўская хроніка інакш апісвае тое, што «прылучылася» ў Магілёве. Казакі жорстка расправіліся з горадам. Яны выпалілі большую частку збудаванняў, у тым ліку дзве праваслаўныя царквы, абрабавалі і пабілі насельніцтва: «мяшчан, баяраў, людзей заможных, як мужчын, так і жанчын, дзяцей малых пабілі, пасеклі, пагвалцілі, скарбаў таксама безліч пазабіралі з крамаў і хатаў» [1, *128*]. Сумняваемся, што пасля такой крывавай разні ў Магілёве беларусы склалі б песню пра «шановного пана» Налівайку. Верагодна, гэта ўкраінская народная песня, якая магла пазней бытаваць і на Беларусі.

У шэрагу казацкіх песень вызначаецца месца бітвы і смерці казака. Часам гэта мастацкі прыём: вызначанае месца не адпавядае рэчаіснасці, а паказвае на

прасторавую аддаленасць дзеянняў, як, напрыклад, у песні «Ой, у Таганрозе, ой, ў Таганрозе случылася бяда» [7, *34–38*] і інш. Але ў некаторых выпадках мастацкая ўмоўнасць абапіраецца на рэальнасць. Напрыклад, смерць маладога казака ў Слуцку магла быць сапраўднай і магчыма адносілася ці да 1595 г., калі казацкі атрад С. Налівайкі захапіў Слуцк, ці калі казацка-сялянскі загон пад кіраўніцтвам Яна Сакалоўскага, паплечніка Б. Хмельніцкага, пачаў штурм Слуцкай крэпасці (песня «Эй, у Слуцку-горадзе, эй, у Слуцку-горадзе»). У гэтых баях загінула шмат казакоў-беларусаў. Цікава адзначыць, што Р. Шырма песню «Эй, у Слуцку-горадзе», у якой расказваецца аб смерці казака, змясціў у раздзеле салдацкіх песен (гл. [13]). Песня мае маршавы характар, выконвалася ў час маршыроўкі. З прычыны гэтага яна мажорная, нягледзячы на тое, што ў ёй паказваецца трагічны лёс героя. Неабходна ўлічваць, што шмат казацкіх песень пазней трансфармаваліся з невялікімі зменамі ў рэкруцкія і салдацкія.

У маі 1648 г. на Украіне пачалося паўстанне на чале з гетманам Б. Хмяльніцкім, якое перарасло ў вялікую вызваленчую вайну супраць сацыяльнага і нацыянальна-рэлігійнага прыгнёту, казацкі рух перакінуўся ў беларускія паветы ВКЛ. Трыумфальныя перамогі Хмяльніцкага пад Жоўтымі Водамі і Корсунем паспрыялі ўздыму народных нізоў на барацьбу супраць паноў на землях у басейне Дняпра і Прыпяці. Першы на Беларусі пачаў паўстанне палкоўнік А. Нябаба, падгаворваючы людзей паўстаць на абарону сваіх правоў. У кастрычніку 1648 г. войска стражніка літоўскага Рыгора Мірскага атакавала Пінск, жыхары якога дамовіліся з казакамі бараніцца да апошняга. Абарона была надзвычай адчайнай. В. Ластоўскі ў сваёй «Кароткай гісторыі Беларусі» піша аб гэтай барацьбе і прыводзіць тэкст казацкай песні «Із-за Слуцка, із-за Клецка», дзе адлюстраваны гэтыя падзеі:

Места Пінска ваяваці,
Ад ляхаў абараняці.
Хоць прыйшлі – не далі рады,
Ўсе пагінулі ад здрады.

Пасля разбіцця Радзівілам казакоў над Прыпяццю і знішчэння Пінска, паўстанне на Беларусі на нейкі час супакоілася...» [9, *74–75*]. У песні «Із-за Слуцка, із-за Клецка» адлюстраваны рэальныя падзеі XVII ст., яна пранікнута духам патрыятызму і сацыяльна-нацыянальнага пратэсту. Упершыню надрукавана ў кнізе «Опыты в русской словесности воспитанников гимназий Белорусского учебного округа» (Вільня, 1839). Я. Карскі пісаў, што ў 70-х гг. XIX ст. ён чуў яе спяванне. Ляхамі ў беларускіх песнях іншы раз называліся не толькі палякі, але і каталікі. Песня існавала ў некалькіх варыянтах.

Як сярод украінскага і беларускага народаў былі вельмі папулярныя героі казацка-сялянскай вайны 1648–1651 гг., прыхільнікі «чорнага люду». У беларускай народнай творчасці вядомы варыянты песні пра Маразенку, у якіх гаворыцца аб трагічнай смерці бясстрашнага героя – палкавога есаула Крапівянскага палка Несцера Маразенкі, аднаго з паплечнікаў Б. Хмяльніцкага, які змагаўся супраць польскіх паноў і прымаў удзел у асадзе г. Збаража ў 1649 г. У адным з варыянтаў гаворыцца, што імя Маразенкі дорага ўкраінцам і беларусам:

Ой, Морозе, Морозине, преславний козаче,
Гей, за тобою ціла Литва й Україна плаче…

Зразумела, што песня аб Маразенку была папулярнай не толькі на Украіне, але і на Беларусі («Літве»), хоць беларускія варыянты значна карацейшыя за ўкраінскія, няпоўныя па зместу.

Гарачае жаданне, каб хутчэй прыйшлі рускія, «нашы сродныя», выказваецца ў песні «А, калі б, калі маскалі прыйшлі...», якая дае падставу меркаваць, што яна ўзнікла ў час вайны Расіі з Рэччу Паспалітай (1654–1667). Ідэя ўз’яднання з Расіяй выразна выступае таксама ў беларускай казацкай песні «Туман, туман па даліне», запісанай на Брэстчыне. Усе спробы «турчына», а затым польскага пана падкупіць казака «срыбрам-злотам» і «мэдам-півам» і перацягнуць яго на свой бок не ўвянчаліся поспехам. Казак застаецца непахісным у сваей рашучасці: «*Мы з русінам будзем жыці*».

Нашу вусную народную паэзію сталі актыўна запісваць толькі ў XIX ст., калі беларускія землі ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі, таму трэба ўлічваць, што беларускі селянін часта баяўся паведамляць этнографам тэксты гістарычных песень, у якіх прысутнічалі антыцарскія сюжэты. Вострая дыскусія сярод даследчыкаў разгарнулася вакол некаторых казацкіх гістарычных песень. П. Уладзіміраў, М. Кастамараў, М. Янчук, Я. Карскі, П. Бяссонаў, Л. Васілеўскі, М. Гарэцкі лічылі іх псеўданароднымі і антыпольскімі, бачылі ў іх прапагандысцкі і ідэалагічны характар. Былі і іншыя творы, якія нават калі б этнограф і запісаў, то магчымасці надрукаваць іх у яго не было з-за цэнзуры. А такія песні існавалі. Напрыклад, песня пра смерць Радзівіла, якую запісаў М. Гарэцкі ад сваёй 66-гадовай маці Просі Гарэцкай. У песні спяваецца пра Я. Радзівіла (1612–1655), віленскага ваяводу і вялікага гетмана літоўскага, які ўзначальваў войска ВКЛ у 1654–1655 гг. на першым этапе вайны з Рускай дзяржавай. Паводле народнага ўяўлення, Радзівіл быў пакараны «белым царом», але на самай справе ён памёр 31 снежня 1655 г. у замку Тыкоцін [4, *38–48*].

Шмат казацкіх песень з ваеннымі сюжэтамі не маюць гістарычнай асновы, але ў іх намаляваны вобраз мужнага і гераічнага змагара за родны край і народ. Часта герой гіне ў баі з ворагам, і ў песні ўсхваляецца яго подзвіг.

Казацкія гістарычныя песні аб’ядноўваюць розныя па паэтыцы і часе ўзнікнення творы, у якіх адлюстроўваюцца гістарычныя падзеі і адносіны народа да іх. У гэтых творах важны не толькі змест, аповед пра гістарычную падзею, але і яе асэнсаванне, эмацыянальнае ўспрыманне, душэўнае перажыванне. У. Проп пісаў, што «гістарычная песня існуе калі не як жанр, то як сума некалькіх розных жанраў розных эпох і розных форм, аб’яднаных гістарычнасцю свайго зместу» [12, *61*]. Беларусы – народ, які захаваў сваю гісторыю не толькі ў паданнях і легендах, але і ў гістарычных песнях. Гэтыя творы перадаваліся з пакалення ў пакаленне.

ЛІТАРАТУРА

1. *Арлоў У*., *Сагановіч Г*. Дзесяць вякоў беларускай гісторыі. Мн., 2002.

2. *Ахрыменка П.* Фальклорна-літаратурныя сувязі ўкраінскага і беларускага народаў. Мн., 1959.

3. Балады: у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мн., 1978. Кн. 2.

4. *Барыс С.*, *Чаропка В.* Беларускія гістарычныя песні // Беларускі гістарычны часопіс. 2004. № 2–3.

5. Беларуская фалькларыстыка. Мн., 1980.

6. Беларускі фальклор: хрэст. / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. Мн., 1985.

7. Беларускі эпас. Мн., 1959.

8. *Гарэцкі М*. Гісторыя беларускай літаратуры. Мн., 1992.

9. *Ластоўскі В. Ю*. Кароткая гісторыя Беларусі. Вільня, 1910.

10. *Мухаринская Л. С*. Белорусская народная песня. Мн., 1977

11. *Петровская Г. А.* Белорусские социально-бытовые песни. Мн., 1982.

12. *Пропп В. Я*. Фольклор и действительность. М., 1976.

13. *Шырма Р. Р.* Беларускія народныя песні. Мн. 1960.

14. *Шырма Р. Р*. Песня – душа народа: З літаратурнай спадчыны. Мн., 1993.

Настасся Палавеня

ВОБРАЗНА-ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ БЕЛАРУСКІХ ЛЮБОЎНЫХ ПЕСЕНЬ: ГЕНДЭРНЫ АСПЕКТ

Інфармацыю пра гендэрныя адносіны ў грамадстве часу стварэння пазаабрадавай лірыкі ўтрымліваюць сюжэтныя сітуацыі, вобразы галоўных персанажаў, а таксама вобразна-выяўленчыя сродкі любоўных песень.

Усе даследчыкі беларускіх песень пра каханне звяртаюць увагу на надзвычай багатую вобразна-выяўленчую сістэму любоўнай лірыкі. А. І. Гурскі заўважае, што «мастацкая палітра песеннага апавядання ў любоўнай лірыцы вельмі багата рознакаляровымі фарбамі з цікавымі і нечаканымі адценнямі, з уражваючымі мастацкімі эфектамі, на якія здольна толькі безгранічнае ўяўленне і творчая фантазія калектыўнага песнятворцы» [1, *154*]. Увесь арсенал мастацкіх сродкаў у любоўнай лірыцы служыць для перадачы розных адценняў чалавечых пачуццяў – ад шчаслівага і ўзаемнага кахання да невыноснай тугі, адзіноты. Аднак акрамя інфармацыі пра эмацыянальны стан лірычных герояў вобразна-выяўленчыя сродкі ўтрымліваюць інфармацыю пра гендэрныя адносіны ў грамадстве. Гендэрна афарбаванымі з’яўляюцца ў любоўных песнях эпітэты, вобразы-сімвалы, вобразна-псіхалагічны паралелізм.

Праяўленне гендэра ў эпітэтах мы бачым ў тым, што вобразы хлопца і дзяўчыны ў песнях пра каханне надзяляюцца пэўнымі мастацкімі характарыстыкамі, якія маюць палавую прыналежнасць і не прыдатныя для характарыстыкі абодвух галоўных герояў любоўных песень. Так, напрыклад, эпітэт «дзяўчыначка ціха» не мае карэлята «ціхі хлопец». Гэта сведчыць пра тое, што сцэнарый гендэрнай ідэнтыфікацыі хлопца не ўтрымліваў такі кампанент. Тое самае можна сказаць і пра эпітэт «удалы казачэнька», што не мае карэлятыўнай пары, бо «ўдаласць» – характарыстыка, прыдатная толькі для мужчыны.

Цікавай асаблівасцю народнай лірыкі з’яўляецца і тое, што некаторыя сталыя эпітэты таксама маюць палавую індэксацыю. Так, у адносінах да хлопца ўжываецца эпітэт «белы», «беленькі», а ў адносінах да дзяўчыны – «красна»:

Красная *дзяўчонка,*
Напрадзі мне нітак,
Напрадзі мне нітак
З дажджовыя каплі.
Беленькі *малойчык,*
Вытач вераценца,
Вытач вераценца
З камарова сэрца [2, *73*].

Не менш выразны гендэрны аспект у вобразных сродках, заснаваных на мастацкім іншасказанні, перш за ўсё ў паэтычных вобразах-сімвалах. Найбольш пашыраны ў беларускіх любоўных песнях вобразы-сімвалы, звязаныя з птушкамі. Хлопец суадносіцца з такімі вобразамі-сімваламі, як сокал, арол, салавейка, селязень. Вобразы-сімвалы дзяўчыны – «дробна пташка,

перапёлачка», зязюля, вуціца. Вобразы-сімвалы ілюструюць грамадскія ўяўленні пра гендэрныя адрозненні і ролі хлопца і дзяўчыны і маюць дадатковыя семантычныя адценні. Так, «сакол» у любоўных песнях – гэта мужны, сур’ёзны ў адносінах, верны ў каханні хлопец. Арол – той, хто хоча спакусіць дзяўчыну, а пасля кінуць яе. Салаўём звычайна называюць хлопца на этапе заляцання, калі ён імкнецца спадабацца дзяўчыне. Перапёлачка – звычайна дзяўчына, якая знаходзіцца ў пошуку ці чаканні кахання. Зязюля – дзяўчына, што не мае долі, няшчасная ў каханні. Больш універсальнымі з’яўляюцца раслінныя вобразы-сімвалы. Для дзяўчыны гэта каліна, рута, для хлопца – барвінак.

Надзвычай паэтычныя і пазбаўленыя гендэрнай афарбоўкі вобразы- сімвалы голуба і галубкі. Яны перадаюць самае шчырае і чыстае каханне, вернасць і ўзаемапавагу:

Ой, там, на гары,
Ой, там на крутой
Сядзела на ёй
Пара галубоў.
Сядзелі яны,
Любаваліся,
Сізымі крыламі
Абнімаліся [2, *384*].

Найбольш пашыраны прыём мастацкай выразнасці ў беларускіх песнях пра каханне – вобразна-псіхалагічны паралелізм. А. І. Гурскі звяртае ўвагу на тое, што адной з адметных асаблівасцей любоўнай лірыкі з’яўляецца «надзвычай вялікая і шматпланавая роля мастацкага адлюстравання прыроды ў ёй. Рэдка малюнкі прыроды падаюцца толькі як месца дзеяння, што адбываецца ў песні. Звычайна ж прырода ў песнях як дзеючая сіла выконвае надзвычай важную псіхалагічную і кампазіцыйную функцыі» [1, *14*].

Гендэрны аспект вобразна-псіхалагічнага паралелізму праяўляецца ў адборы вобразаў для параўнання. Так, для хлопца і дзяўчыны маецца набор адпаведных прыродных вобразаў, якія з’яўляюцца стэрэатыпнымі і не могуць належаць прадстаўніку іншага полу. Часта ў якасці другога кампанента вобразна-псіхалагічнага паралелізму выкарыстоўваюцца вобразы дрэў. Для стварэння вобраза дзяўчыны народныя творцы традыцыйна выкарыстоўваюць вобразы каліны, рабіны, вішні, вярбы:

А ў полі вярба нахілёная,
Маладая дзяўчынанька заручоная [2, *61*].

У народнай свядомасці яны звязаныя з маладосцю, прыгажосцю дзяўчыны, яе цнатлівасцю і безабароннасцю перад акаляючым светам.

Вобразу хлопца адпавядаюць дуб, клён, явар. Гэтыя дрэвы атаясамліваюцца з мужчынскай сілай, устойлівай жыццёвай пазіцыяй, мужнасцю – з лепшымі рысамі, якімі, на думку калектыўнага фальклорнага аўтара, а значыць і грамадства, павінен валодаць хлопец:

Прахадзіла ўсю цёмну ночку,
Прыблудзіла к зялёнаму дубочку,

Я думала, што дуб зеляненькі,
Ажно гэта казак маладзенькі [2, *74*].

Распаўсюджаныя ў якасці другога кампанента вобразна-псіхалагічнага паралелізму і вобразы птушак. Для дзяўчыны гэта вобразы зязюлі, перапёлкі, галкі. З дапамогай птушыных вобразаў народны творца перадае не столькі характэрныя рысы, колькі эмацыянальны стан дзяўчыны: з зязюляй звязаныя смутак, скаргі на дзявочую долю, з перапёлкай – непакой, няўпэўненасць у каханым, з галкай – роспач, журба:

Ляціць галка цераз балку,
Лятаючы крача.
Маладая дзяўчыначка
Ходзіць гаем, плача [2, *144*].

З мужчынскімі якасцямі атаясамліваюцца вобразы салаўя, сокала:

– *Зляці, салавейка,*
З дрэва высокага,
Прыедзь, прыбудзь, мой міленькі,
З краю далёкага [2, *93*].

У разгорнутых паралелізмах арніталагічныя вобразы набываюць дадатковыя семантычныя адценні.

У любоўных песнях вобразы рэчкі ці крыніцы нярэдка карэлююць з вобразам дзяўчыны:

Ты, рэчанька, ты, быстрая,
Чаго замучона?
Ты, дзяўчына, ты, красная,
Чаго засмучона? [2, *52*].

Магчыма, гэта перажыткі старажытнага міфалагічнага светаўспрымання, калі вада атаясамлівалася з жаночым пачаткам.

Гендэрна нейтральнымі з’яўляюцца ў беларускіх песнях пра каханне астральныя вобразы. Сонца, месяц, зоры могуць выступаць у якасці другога кампанента вобразна-псіхалагічнага паралелізму з вобразамі і хлопца, і дзяўчыны:

Ой, зыйдзі, зыйдзі, ясны месяцу
Як млыновае кола,
Ой, выйдзі, дзеўча, сэрца і душа,
Да прамоў жа мне слова [2, *119*];

Што за месяц, што за ясны, –
Ўночы свеціць, а ўдзень не.
Што за міленькі дружочак, –
Калі прыйдзе, калі не [2, *123*].

Адбор другога кампанента вобразна-псіхалагічнага паралелізму паводле палавой прыкметы сведчыць пра наяўнасць у народнай свядомасці ўстойлівых уяўленняў пра жаночыя і мужчынскія рысы характару, асаблівасці светаўспрымання, мадэлі паводзін, а гэта значыць, што гендэрныя стэрэатыпы

прысутнічаюць ў тэкстах беларускіх песень пра каханне нават на ўзроўні вобразна-выяўленчых сродкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гурскі А. І.* Тайны народнай песні. Мн., 1994.
2. Песні пра каханне / склад. І. К. Цішчанка. Мн., 1978.

Славяна Шамякіна

АЎТАРСКІЯ АДНОСІНЫ ДА ПЕРСАНАЖА Ў ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗКАХ

Аўтарства ў фальклоры спецыфічнае. Яшчэ М. Чарнышэўскі гаварыў, што народ дзейнічае як сукупны аўтар. «Толькі такі «аўтар», – піша расійскі тэарэтык фальклору У. Анікін, – накладвае пячатку непаўторнасці на фальклор. Не творчасць асобнага чалавека, расказчыка, які з'яўляецца ўсяго толькі носьбітам фальклорнай традыцыі, а менавіта традыцыя ў цэлым нясе на сабе адбітак мастацкай своеасаблівасці» [1, *42*]. І далей: «Індывідуальнасць простага чалавека фальклор не выяўляе. Фальклор выяўляе іншае – тое, што аб'ядноўвае людзей з народа паміж сабою. На гэтай аснове і ўзнікае своеасаблівасць фальклору як мастацтва» [1, *43*].

Паняцце «аўтар» даследчыкі разумеюць у трох сэнсах: 1) творца мастацкага твора як рэальная асоба; 2) вобраз аўтара, інакш кажучы, адлюстраванне ў тэксце аўтарам самога сябе; 3) мастак-творца, які прысутнічае ў творы як цэлым, іманентны твору. «Аўтар (у *гэтым* значэнні слова) пэўным чынам падае і асвячае рэальнасць (быццё і яго з'явы), іх асэнсоўвае і ацэньвае, выяўляючы сябе ў якасці суб'екта мастацкай дзейнасці» [6, *54*]. У дачыненні да фальклору мы і можам гаварыць толькі пра трэцяе, падкрэсліваючы, што іманентны твору аўтар – гэта «калектыўны аўтар».

«Дух аўтарства» – няхай сабе і калектыўнага аўтарства – абавязкова прысутнічае, можна сказаць, дамінуе ў фальклоры. Твор «асэнсоўваецца як плод жыццядзейнасці калектыву…», – пісаў С. Аверынцаў, падкрэсліваючы значнасць уплыву аўтарскай ацэнкі на мастацкі твор [4, *11*].

Адносна агульнай спецыфікі суадносін мовы аўтара і мовы герояў у эпічных творах М. Бахцін сцвярджаў: «Апісанне рэчаў і аповед пра падзеі ў эпасе часам адбываюцца з перавагай пункту гледжання іх каштоўнасці (каштоўнасці рэчы і падзеі) для герояў, у тоне іх магчымых адносін да гэтых рэчаў і падзей, часам жа пераважае каштоўнасны кантэкст аўтара, інакш кажучы, словы апісання свету герояў выяўляюць рэакцыю аўтара на герояў і іх свет. Але якая б рэакцыя ні пераважала, слова ў эпасе заўсёды слова аўтара, значыць, заўсёды выяўляе і рэакцыю аўтара, хоць тое ці іншае слова ці цэлая сукупнасць слоў можа быць

аддадзена ў амаль поўнае карыстанне герою; у гэтым сэнсе мы можам сказаць, што кожнае слова эпасу выяўляе рэакцыю на рэакцыю, рэакцыю аўтара на рэакцыю героя, прасцей кажучы, кожнае паняцце, вобраз і прадмет жывуць у двух планах, асэнсоўваюцца ў двух каштоўнасных кантэкстах – у кантэксце героя і ў кантэксце аўтара» [2, *12–13*].

На праблему можна паглядзець і па-іншаму. Творчасць у фальклоры ўзнікае на аснове шматразовага творчага акта. Кожны творчы акт характарызуецца пэўнымі псіхалагічнымі асаблівасцямі, якія ў прынцыпе аднолькавыя ва ўсіх людзей. А з другога боку, яны заўсёды падсвечаны нацыянальнымі асаблівасцямі. Тут, як і ў адносінах да мастацкай літаратуры, нельга абысціся без паняцця эстэтычнага ідэалу. «Мастацкі вобраз адрозніваецца тым, што ён уяўляе сабою канкрэтна-пачуццёвае адлюстраванне рэчаіснасці з пазіцый пэўнага эстэтычнага ідэалу» [3, *120*].

Эстэтычны ідэал у класічнай філасофіі і філалогіі – разуменне жыцця не як яно ёсць, а як павінна быць. У казках гэта асабліва відавочна, таму мы і ўжываем эпітэт «казачны» для ўсяго, што асабліва прыемна для чалавека, што дорыць яму прыгажосць і шчасце. Эстэтычны ідэал – вынік пазнання і суб’ектыўнага падыходу да з’яў рэчаіснасці, разумення калектыўным аўтарам прыгажосці. Па гэтай прычыне ідэал выяўляе сябе ў творчасці як цэласная сістэма. Менавіта эстэтычны ідэал робіць мастацкую структуру вобраза канцэптуальнай, працінае ўсе элементы гэтай структуры. Ідэал заўсёды персаніфікаваны ў канкрэтных вобразах, ён набывае сілу прыкладу, робіцца сродкам выхавання чалавека. Магчыма, казкі і былі такімі своеасаблівымі дапаможнікамі ў выхаванні, сцвярджаючы самыя важныя для народа маральна-этычныя і эстэтычныя каштоўнасці.

Нацыянальныя, шырэй – еўрапейскія маральныя каштоўнасці даволі яскрава выяўлены ў беларускіх чарадзейных казках. У некаторых з іх гучаць нават пэўныя этычныя сентэнцыі, гаворыцца пра сэнс жыцця чалавека. У прынцыпе, падобнае маралізатарства для казкі як жанру абсалютна нехарактэрнае, але ў беларускіх казках – як іх этнічная асаблівасць – яно прысутнічае, захоўваючы традыцыю выкарыстання казак у выхаваўчых мэтах. У адной з найбольш тыповых беларускіх казак – «Каваль» – гучыць нават філасофскае разважанне аб жыцці і смерці: «*Вядома, людзі – па ўсяму свету едакаовыя людзі: усюдых жывуць, гаруюць, працуюць, маюць свой клопат, сваю плягу. Адны родзяцца, другія паміраюць. Бо калі б людзі не ўміралі, то б іх столькі напладзілася б, шо й зямля б не стрымала. Кожны хоча мець дзетак: хоча, каб яны кармілі па старасці, каб пры смерці закрылі вочы да каб маліліся да паміналі*» [7, *322*]. Або такое разважанне: «*Ведама, чалавек ніколі не кідае надзеі на шчасце, бо без надзеі нельга жыць на свеце*» (казка «Асілак») [7, *331*].

Няхай гэта ўсяго толькі выказванні апавядальніка казкі, але ж і ён мае дачыненне да «калектыўнага аўтара», таму тут, бясспрэчна, выказаны народны погляд на філасофію жыцця. Мы маем поўнае права гаварыць менавіта пра эстэтычны ідэал, бо селянін пачатку ХХ ст. яшчэ меў глыбіню асацыяцый у тысячу год гісторыі народа. А. Сержпутоўскі запісаў згаданыя казкі якраз у пачатку ХХ ст. ад казачніка Рэдкага, які быў ужо тады амаль стогадовага

ўзросту, – пра яго як пра выключна творчую асобу пісалі пазней многія даследчыкі.

Укладаючы ў мастацкі вобраз пэўную суб'ектыўную ацэнку (у фальклоры яна традыцыйная ў адносінах да кожнага канкрэтнага вобраза, а таму ў цэлым агульная ў большасці ўдзельнікаў «калектыўнага аўтарства»), аўтар тым самым уключае гэтую ацэнку ў структуру вобраза, вымушаючы адрасатаў успрымаць пэўны вобраз пазітыўна ці негатыўна.

Паводле ацэначнай класіфікацыі, з пункту гледжання «калектыўнага аўтара», персанажы ў беларускіх казках бываюць: 1) станоўчыя, 2) адмоўныя, 3) амбівалентныя, 4) нейтральныя, 5) пераходныя.

Прыклады станоўчай ацэнкі героя, выяўленай ва ўчынках ці дзеяннях героя, можна знайсці літаральна ў кожнай казцы. Так, у той жа казцы «Каваль» жанчына – другарадны персанаж – бескарысліва шкадуе медзведзянят, і гэта мае далёкія станоўчыя наступствы [7, *317*]. Паляўнічы з казкі «Сын прададзёны» корміць і лечыць арла, аддаўшы для гэтай мэты ўсю сваю маёмасць, цяжка працуючы на працягу доўгага часу. Асаблівая самаахвярнасць, вернасць, пачуццё ўдзячнасці характэрна для персанажаў-жывёл. У казцы «Каваль» мядзведзіца шчыра аддзякавала жанчыне. Герой адпраўляецца на пошукі жонкі ці нявесты і шкадуе жывёл, якіх сустракае,– яны аддана служаць яму.

Для многіх герояў-людзей характэрна яснае разуменне маральнага абавязку, напрыклад неабходнасць дапамагаць слабому або вернасць сям'і, бацькам. Так, царэвічу хочацца вярнуцца да бацькі, хоць ён добра жыве з дачкой чорта, змея («Басня пра чарта», «Каваль»). Увогуле, амаль усе героі – у выпадку, калі пакінулі бацькоў, – абавязкова вяртаюцца дадому. З другога боку, дочкі змеяў і іншых нячысцікаў дзеля любімага чалавека пакідаюць родны дом, нагадваючы героям пра сваё ахвяраванне ў выпадку здрады апошніх. Усё, што звязана з домам, – вышэйшая каштоўнасць. І таму часам «калектыўны аўтар» ідзе нават на парушэнне жанравых канонаў, апісваючы пачуцці герояў, скажам, пры думцы героя аб тым, што яго чакае дома: «*Дарогай так яму маркотна зрабілася, што хоць памірай. Сэрца бяду вяшчуе*» («Аддай мне, што ў доме невядома») [7, *274*].

Аўтарскае стаўленне да героя можа быць выяўлена і ў мове. Станоўчыя героі часта ўжываюць словы пяшчотныя, з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі, з вуснаў адмоўных гучыць лаянка. Напрыклад, у казцы «Пра Івана-царэвіча і дванаццацігаловага Змея» цар звяртаецца да сына: «*Дарагі мой сын…*» І да яго ж – Змей: «*Уставай, сукін сын*!» [7, *258*].

Адмоўныя персанажы (Цмок, Змей, Салавей-разбойнік, Кашчэй) часта адмоўныя не таму, што ў казцы пануе абавязковы міфічны дуалізм, закон адзінства і барацьбы супрацьлегласцей (а яны такі ж ёсць), а таму, што, сапраўды, згаданыя персанажы дзейнічаюць негатыўна з пункту гледжання элементарнай чалавечай маралі. Яны знішчальнікі і разбуральнікі: нішчаць пасадкі, крадуць жанчын, патрабуюць сабе ахвяр (часта дзяўчат), імкнуцца захапіць чужую тэрыторыю, знішчаюць тых, хто знаходзіцца на іх тэрыторыі, маюць схільнасць да вампірызму і канібалізму. Але існуюць і іншыя выпадкі.

У сваім артыкуле «Чарадзейная казка пра Крышталёвую Гару: вобразы Героя і Антыгероя, іх семантыка і ўзаемасувязь» мы прыводзілі доказы падобнасці казачных вобразаў Змея і Кашчэя да бога Вялеса і праз гэтае падабенства спрабавалі вытлумачыць прыхаваны сэнс казачных сюжэтаў з матывам Крышталёвай Гары [8, *18–24*]. Пры такім тлумачэнні названыя персанажы падаюцца зусім не адмоўнымі. І сапраўды, акрамя вышэйназваных выпадкаў, калі Змей (а таксама Кашчэй) у казках выразна адмоўныя, сустракаюцца таксама казачныя тэксты, у якіх гэтыя персанажы могуць сваімі паводзінамі, учынкамі, характарыстыкамі падавацца сучаснаму чытачу амбівалентнымі, ці нават больш міралюбівымі за галоўнага героя. Напрыклад, у шматлікіх казках, дзе галоўны герой («багатырскага» тыпу) едзе з братамі ў нейкія невядомыя землі і там б’ецца з трыма Змеямі, пра гэтых Змеяў аб’ектыўна нельга сказаць амаль нічога дрэннага. Ніякія іх адмоўныя учынкі ў мінулым (накшталт спальвання пасеваў і крадзяжу царэўнаў) не апісваюцца, і нават калі герой выходзіць ім насустрач са зброяй, Змеі спачатку прапануюць яму выбар: «*Ну што, будзем біцца ці мірыцца*?». Але героі мірыцца ніколі не жадаюць і, такім чынам, з пункту гледжання сучаснага чытача могуць падацца нават менш станоўчымі, чым Змей. Аднак ацэнка калектыўнага аўтара, закладзеная ў структуры гэтых вобразаў, адназначна дыктуе, што галоўны герой станоўчы, а яго супраціўнік адмоўны. Гэтая традыцыйная трактоўка ў казках настолькі ўкаранёная, што ніхто ніколі з ёю не спрабаваў спрачацца.

Дабро і зло ў казках сустракаюцца і пастаянна ўступаюць паміж сабой ў стасункі. Звычайныя людзі (як правіла, другарадныя персанажы), прычым людзі, блізкія да герояў першага раду, часам паводзяць сябе не лепшым чынам, праяўляюць негатыўныя пачуцці, як маці да сына-калекі ў казцы «Бязногі багатыр» або зайздросныя сябры, што забіваюць героя ці пакідаюць яго ў падземным царстве (казкі тыпу «Івашка Мядзведжае вушка»).

У дачыненні зноў-такі да другарадных персанажаў можна гаварыць пра нейтральныя вобразы: яны дапамагаюць героям пры пэўных умовах.

Пераходныя вобразы таксама прысутнічаюць у казцы, напрыклад, персанажы, якія могуць быць ворагамі, а пасля перайсці на бок героя, ці наадварот: сястра-здрадніца, яго жонка, браты ці конь ворага. Шэраг персанажаў, якія звычайна персаніфікуюць прыродныя працэсы і з’явы, прыхільна ставяцца да станоўчых персанажаў – падчаркі, дзедавай дачкі – і караюць лянівую і грубую бабіну дачку (Марозка, дванаццаць месяцаў).

Сустракаюцца ў чарадзейных казках і выразна амбівалентныя персанажы, сярод якіх – калі браць увесь масіў казак – вылучаецца вобраз Бабы-Ягі (Бабы-Югі). Амбівалентнасць – увогуле яркая прыкмета міфалагічнага персанажа. Мяркуючы па ўсім, Баба-Яга была паўнацэннай багіняй, што мела ўсе функцыі *Magna Mater*. Але з цягам часу, са зменай многіх культурных каштоўнасцей Баба-Яга з Вялікай Маціператварылася ў даволі злосную старую ўсходнеславянскіх казак.

Адным з самых цікавых аспектаў адносін «калектыўнага аўтара» да героя з’яўляецца частая прысутнасць у казках такога персанажа, як Іван-дурань («Дурны сын», «Ванечка-дурачок», «Як дурань з кралеўнай ажаніўся», «Тры

ночы на магіле айца» і інш.). Ці можна слабога на розум персанажа разглядаць у станоўчым плане? Але ж казку не цікавіць характарыстыка героя з пункту гледжання інтэлекту, хоць і сустракаецца ў ёй шмат герояў, якія дэманструюць кемлівасць, знаходлівасць, дасціпнасць. Тут – асаблівы выпадак, калі пад «розумам» маецца на ўвазе развага, філасофія абываценя. Іван не кіруецца такога кшталту філасофіяй і таму здаецца дурнем. Акрамя таго, Іван лянівы, жыве як жывецца, неадукаваны, не працуе над сабой, не вучыцца і не хоча вучыцца, дзейнічае гуляючы і ўсяляк ухіляецца ад знешняга ціску. Яго відавочныя недахопы казка чамусьці зусім не асуджае.

Тут неабходна нагадаць, што грэчаскія філосафы, а таксама вернікі рэлігіі даасізму ва Усходняй Азіі асуджалі любое ўмяшанне ў прыродныя працэсы, бо чалавечыя дзеянні парушаюць жыццёвую гармонію. Напрыклад, ідэальным імператарам у Кітаі лічыўся той, хто найменш умешваўся ў справы, а займаўся ў асноўным сузіраннем прыроды. На дзіва, менавіта пры ўладарах-сузіральніках справы ў Паднябеснай ішлі цудоўна! Можна лічыць, што такога кшталту філасафема мела месца і ў язычніцкай культуры нашых продкаў. Калі дзейнічае прырода ці бог, ствараючы, на думку людзей, цуды, – гэта адно, а зусім іншае – самому дзейнічаць і, значыць, непазбежна парушаць нейкія важныя законы светабудовы. Іван-дурань дасягае ўсяго тым, што дазваляе падзеям развівацца па іх унутранай логіцы. Ён як бы дазваляе дзейнічаць праз сябе Іншаму, вызваляючы сваю асобу для нечага больш каштоўнага, чым ён сам. Нездарма ў народзе заўсёды лічылі, што вуснамі юродзівых гаворыць сам Бог.

Вось чаму і ў казках Іван праўдзівы. Ён прама гаворыць братам, што гэта ён на чароўных конях скакаў да вакна, дзе сядзела царэўна, але блізкія, як заўсёды, не вераць яму, бо проста лічаць яго ні да чаго не здатным.

Шмат якія даследчыкі і пісьменнікі сур'ёзна разважалі адносна вобраза дурня. Абрам Тэрц (А. Сіняўскі) піша: «У шырокім сэнсе гэтага слова кожны, любы герой чарадзейнай казкі гэта дзесьці, у прынцыпе, Дурань. Хоць такім словам ён далёка не заўсёды называецца і можа быць нармальным чалавекам і нават якім-небудзь прыгожым і разумным царэвічам. Але слова «дурань» нябачна стаіць за ім» [5, *44*]. Заўвага пісьменніка праніклівая, хоць ён яе не развівае, акцэнтуючы ўвагу на гравым, займальным элеменце казкі, які рэалізуецца якраз, з яго пункту гледжання, з дапамогай такога кшталту героя. На самай справе, ідэя казкі глыбейшая: усё даецца якраз таму, хто, уласна, да гэтага не імкнецца.

Такім чынам, казка вучыць, як патрэбна жыць, але вучыць як бы між іншым, без уціску. Ідэя заключана ў самой структуры вобраза. Тут няма голай дыдактыкі, але этычны свет казкі надзвычай багаты і яе выхаваўчае значэнне велізарнае. Казка – цэнтр павучальнай культуры беларусаў. Яна паказвае малюнкі разумнага жыцця. Яе вобразы і сюжэты – з найбагацейшым філасофскім сэнсам, яны шырэй і ярчэй за іншыя навуковыя трактаты. Толькі неабходна ўмець карыстацца гэтым велізарным багаццем, што мы атрымалі ад продкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аникин В. П*. Теория фольклора: курс лекций. М., 2004.
2. *Бахтин М. М*. Литературно-критические статьи. М., 1987.
3. *Валгина Н. С*. Теория текста: учеб. пособие. М., 2003.
4. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
5. *Синявский А. Д.* Иван-дурак. Очерк русской народной веры. М., 2001.
6. *Хализев В. Е*. Теория литературы. М., 1999.
7. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 1978. Ч. 2.
8. *Шамякіна С. В*. Verbo tenus (у прасторы слова): Філалагічныя эцюды. Мн., 2003.

Вольга Палукошка

МАТЫФЕМА НАСІЛЛЯ Ў БЕЛАРУСКІХ СЯМЕЙНА-БЫТАВЫХ ПЕСНЯХ

Праблему насілля вывучаюць псіхолагі, сацыёлагі, антраполагі, і ўжо з'явілася не адна тэорыя яго сутнасці. Напрыклад, насілле разумеецца як пэўная аб'ектыўная дадзенасць сацыяльнага існавання чалавека, якую грамадства павінна ўмець кантраляваць і падаўляць (З. Фрэйд, Э. Дзюркгейм). Частка сацыёлагаў схільна звязваць насілле з генетычнай прыродай чалавека. Прыхільнікі дадзенай тэорыі прытрымліваюцца думкі, што чалавек, як і жывёла, валодае спадчыннай схільнасцю да агрэсіі. Акрамя гэтых, існуе шэраг іншых падыходаў да інтэрпрэтацыі насілля. Разыходжанні ў тлумачэнні звязаны перш за ўсё з разуменнем самога паняцця насілля. «Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы» падае тры значэнні: «1. Прымяненне фізічнай сілы да каго-небудзь. 2. Прымусовае ўздзеянне на каго-небудзь. 3. Прыцясненне, злоўжыванне сваёй уладай» [7, *375*]. У залежнасці ад розных фактараў (аб'екта, суб'екта, спосабу) антраполагі вылучаюць палітычнае, сямейнае, фізічнае, псіхалагічнае і іншыя віды насілля.

Наш зварот да разгляду матыфемы насілля ў беларускіх сямейна-бытавых песнях не выпадковы. У гэтых творах яна з'яўляецца адной з галоўных і ўключае шэраг матываў, звязаных са стасункамі членаў сям'і мужа і нявесткі. Сапраўды, у песнях даволі часта згадваецца не толькі пра сямейны прымус, але і пра магчымасць фізічнай расправы мужа над жонкай:

А ён жа спіць ды ўсё гэта чуіць,
Нагаечку-дратаваначку гатуець [5, *137*].

Тэма насілля развіваецца ў маналогах лірычнай гераіні твораў шляхам нанізвання метафарычных і натуралістычных дэталей:

Ды ўжо ж маё цела
Ад нагаек скіпела,
Мая белая ўся кашулечка
Ад крыві ўзмакрэла [5, *138*].

Амаль заўсёды паводзіны мужа тлумачацца нецвярозым станам, але сустракаюцца тэксты, дзе замужніца скардзіцца суседцы на беспадстаўную агрэсію з яго боку:

Я ж яму кашыцу з маслам,
А ён мяне палонікам ляснуў.

Я ж яму слова ні паўслова,
А ён мяне палонікам знова.

Я ж яму ды кашуліцу мыю,
А ён мяне кулаком у шыю.

Я ж яму рэчы ні паўрэчы,
А ён мяне кулаком у плечы.

Я ж яму ды пасцелю сцялю,
А ён мяне кулаком у сцяну [5, *171*].

Ці адпавядае мастацкая праўда праўдзе жыцця? Як адзначае В. Вікторчык, «для беларускіх мужчын пабоі – хутчэй вымушаная, адзінкавая, а далёка не пастаянная мера... паколькі ў выпадку насілля і лютасці з боку мужа ў эпоху ВКЛ прадугледжваўся зыход жонкі, што, па сутнасці, азначала развод» [2, *149*].

Цяжка паддаюцца тлумачэнню і згадкі пра фізічную расправу свёкра, хутчэй нават не пра саму расправу, а пра намер яе ажыццявіць:

Яе свёкарка ўсё журыць, журыць,
Яе свёкарка да й паджурываець,
Яе дзеверка яе біць вядзець,
Яе залвіца яе плець нясець.
Яе міленькі па сянёх ходзіць,
Па сянёх ходзіць, ручанькі ломіць,
Ручанькі ломіць, слёзанькі роніць,
Слёзанькі роніць, татульку просіць:
– Да мой татулька, да мой родненькі,
Лёганька біці чужое дзіця:
Нікому яно не пажаліцца,
Толькі слёзкамі абліваецца,
На работаньку ідзець, не спрачаецца [5, *344*].

У творы спалучаюцца два тыпы маўлення: апавядальны, з канстатацыяй сітуацыі, які належыць трэцяй асобе, і лірычны – зварот сына да бацькі, дзе, хоць і мяккімі словамі, даецца яе ацэнка як амаральнай. Двухгалоссе стварае цэласны па ідэйнай скіраванасці лірычны сюжэт, пафас якога адпавядае маральным поглядам беларусаў на сям’ю.

Калі песня ўяўляе сабой маналог жанчыны, то галоўным у ім становіцца ацэнка лірычнай гераіняй характару крыўдзіцеляў:

Ліхі свёкарка – ён журыў мяне,
Журыў, журыў, набіць хацеў [5, *320*].

З аднаго боку, бацька – гаспадар у хаце, непарушны аўтарытэт, але наколькі таталітарнай была яго ўлада над сямейнікамі? Этнографы сцвярджаюць, што «ён рэдка ўмешваўся ў сямейныя справы сына. <...> Толькі ў выключных выпадках бацька лічыў неабходным, каб сын «выхоўваў» сваю жонку не толькі словам, а і дзягай. Але, як правіла, калі паміж сынам і яго жонкай усё было добра, то нават калі бацька і расчароўваўся ў сваёй нявестцы... ён ніколі сыну аб гэтым не гаварыў» [3, *28*]. Дык чаму свёкар падаецца ў сямейных песнях амаль выключна ў негатыўным асвятленні, а родны бацька (камусьці таксама свёкар) – як станоўчы персанаж? Перш за ўсё тут «працуе» універсальная апазіцыя сваё – чужое, закладзеная ў свядомасці суб’екта выказвання, а па-другое – мастацкая катэгорыя «пункт погляду», згодна з якой жыццёвыя факты згушчаюцца да татальнага абагульнення. Наіўна прымаць псіхалагічны план

лірычнай гераіні і жыццёвы за тоесныя, як гэта часта робіцца. Адсюль недалёка да паспешлівых вывадаў аб этнапсіхалогіі беларусаў, іх сацыяльна-культурнай прасторы як суцэльна агрэсіўнай да «чужога дзіцяці». Жыццёвае і мастацкае знаходзяцца ў складаных адносінах, але менавіта мастацкае дае магчымасць непасрэднага і поўнага далучэння да народных поглядаў і ідэалаў, якім адпавядае агульны мастацкі змест сямейна-бытавых песень. У такім разе лёс лірычнай гераіні, яе паэтычная біяграфія – з’ява ідэйнага парадку.

Ахвяра (тым больш слабая жанчына) заўсёды знаходзіць спачуванне, але тэма насілля выражаецца ў сямейных песнях не аднабакова. Трэба адзначыць, што ў гэтых творах менавіта мужчыны паказаны скорымі на фізічную расправу. У дадзеным выпадку мае месца стэрэатыпнае меркаванне, быццам мужчыны больш агрэсіўныя за жанчын, якія ўвогуле не схільныя да насілля ці па меншай меры не павінны дэманстраваць сваю агрэсію. Жаночае насілле павінна заставацца нябачным. Гэта часткова можна патлумачыць гендэрнымі ролямі, якія, на думку Ш. Берн, «заахвочваюць праяўленне мужчынамі агрэсіі ў некаторых формах, у той час як агрэсіўнасць у жанчын не вітаецца (агрэсіўнасць, напрыклад, не стасуецца з некаторымі важнейшымі складнікамі жаночай ролі – жанчына павінна быць пяшчотнай і пазбягаць фізічнай небяспекі)» [1, *111*]. Своеасаблівыя праграмы блакіроўкі агрэсіі ўключаліся ў комплекс жаночых рэпрадуктыўных праграм (мацярынства). «Комплекс уяўленняў аб мацярынстве (ролі і вобразе маці) уключаў табу на агрэсіўныя паводзіны, – заўважае Т. Шчапанская. – Гэтыя табу засвойваліся ў працэсе жаночага «пасвячэння» (падрыхтоўкі да займення статусу «маці» ў час першай цяжарнасці)» [9, *150*]. Даследчыца спасылаецца на павер’і, якія бытуюць і сёння, быццам падчас цяжарнасці нельга ні з кім сварыцца, біць ці штурхаць жывёл. Гэта, як лічыцца, можа паўплываць на дзіця, прывесці да пэўных фізічных ці псіхічных адхіленняў. Т. Шчапанская звяртае ўвагу і на размеркаванне насілля у сям’і. Яна лічыць, што фізічнае пакаранне дзяцей, як традыцыйная справа бацькі, мела хутчэй «дэкларатыўны, чым рэальны характар» [9, *153*]: звычайна дзяцей карала маці, а бацька выступаў толькі як праекцыя страху. Такім чынам, даследчыца прыходзіць да высновы, што «кантроль насілля – права яго блакіраваць і санкцыяніраваць – традыцыя звязвае са статусам маці» [9, *152*].

Калі схільнасць да фізічнага насілля замацавана, у першую чаргу, за мужчынамі, то, паводле назіранняў Ш. Берн, «стратэгіі ўскоснай агрэсіі ў цэлым часцей сустракаюцца ў жанчын, чым у мужчын» [1, *110*]. Такая думка, як ні дзіўна, добра ілюструецца сямейна-бытавымі песнямі. Менавіта свякроў часцей за ўсіх заахвочвае сына «выхоўваць» жонку:

– Ой, бі, сынку, свінку, бі да й навучай,
На сваю сторону да й наварачай [5, *67*].

Менавіта жанчына (маці мужа) часта абвінавачваецца і ў пляткарстве:

Сама рана ўстала, мяне не будзіла,
Пайшла да суседа дый абгаварыла [5, *99*].

Насуперак рэальнаму стану рэчаў плёткі лічацца абсалютна жаночай сферай, таму і ў песнях схільнасць да іх прыпісваецца свекрыві.

Беларусам уласцівы шматбаковы падыход да сямейных праблем. Стэрэаскапічнасць погляду праяўляецца ў тым, што не толькі муж і яго родныя выяўляюць агрэсіўныя бакі свайго характару, нахабнай паўстае і сама замужніца:

А мой свёкарка не свой татка,
Узбудзе мяне рана-ранюсенька

Да й шлець па вадзіцу цямнюсенька,
Я ж, маладзенька, слухмяненька,

Свайго свёкаркі паслухала,
Узяла вядзерцы пастукала:

– Не ліха робіш – і сам сходзіш,
Не трасцу трасеш – і сам прынясеш [5, *128*].

Тут іранічны модус выказвання мае двухбаковую накіраванасць: ён з'яўляецца і сродкам самасцвярджэння суб'екта, і спрыяе самавыкрыванню лірычнай гераіні. Спачувальнае стаўленне да яе разбураецца пасля апошніх слоў, звернутых да свёкра, вымушаючы бачыць сямейную сітуацыю зусім у іншым святле – у святле стасункаў слабога старога, якога не прымаюць у разлік, і маладой, здаровай, нахабнай нявесткі, якая карыстаецца слабасцю свёкра, груба размаўляе з ім.

Не выклікае павагі дэкларацыя ўнутранай свабоды свайго «Я» пры размове нявесткі са свекрывёй. За «гордым адказам» стаіць непавага да старэйшых, што народнай мараллю не вітаецца:

Нявестачка ўстала,
Горда адказала:
– Не ты нарадзіла,
Каб мяне будзіла.
Не ты гадавала,
Каб мной пасылала [5, *116*].

Як заўважаюць палітолагі, «мова з'яўляецца не проста нейтральным сродкам масавай камунікацыі для перадачы інфармацыі, але таксама можа скажаць інфармацыю, выступаючы ў якасці сродка маніпуліравання грамадскай свядомасцю, фарміравання масавых установак у грамадстве» [4, *258*]. У. Цішкоў ўпэўнены, што «маўленчы акт, ці слова, — вельмі важны элемент насілля» [6, *17*]. Слоўным насіллем з'яўляецца не толькі асобныя словы ці рэплікі нявесткі, імі могуць быць самі песні. З. Фрэйд выказаў наступнае меркаванне: «Многае, што ў рэальнасці не прынесла б задавальнення, усё ж дасягае гэтага ў гульні фантазіі, многія, уласна, невыносныя перажыванні здольныя стаць крыніцай задавальнення для чалавека, які слухае ці назірае мастака» [8, *129*]. Гэтым часткова можна патлумачыць шырокае бытаванне сямейна-бытавых песень пра нешчаслівую долю нявесткі, жорсткія адносіны да яе чужой сям'і. На наш погляд, псіхатып «аўтара» сямейных песень і лірычнай гераіні часцей за ўсё блізкі да істэроіднага. «Навязаны» імі адмоўны вобраз

свекрыві, дамінантны ў сямейна-бытавых песнях, замацоўваў у масавай свядомасці менавіта такі тып, рэпрэзентаваў, так бы мовіць, гендэрны стыль паводзін, далёкі ад гуманістычнай маралі. Разбурэнню мадэлі «свякроў прыгнячае нявестку, абгаворвае яе – нявестка скардзіцца на свякроў» не маглі паспрыяць тыя нешматлікія творы, дзе рэпрэзентавалася іншая маральная ўстаноўка: свякроў атаясамлівалася з роднай маці нявесткі і яе роля, такім чынам, дэстэрэатыпізавалася.

ЛІТАРАТУРА

1. *Берн Ш.* Гендерная психология. СПб., 2002.

2. *Викторчик О. В.* «Бить или не бить?»: Проблема насилия в традиционной культуре русских и белорусов (на материале пословиц) // Актуальные проблемы исследования языка и речи: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 30–31 окт., 2001 г.: в 2 ч. Мн., 2001. Ч. 2.

3. *Курыловіч Г. М.* Сямейны ўклад жыцця // Беларусы. Т. 5. Сям'я / В. К. Бандарчык, Г. М. Курыловіч, Т. І. Кухаронак і інш. Мн., 2001.

4. Политология: курс лекций / Н. П. Денисюк, Т. Г. Соловей, Л. В. Старовойтова и др. Мн., 1997.

5. Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка, Г. В. Таўлай. Мн., 1984.

6. *Тишков В. А.* Теория и практика насилия // Антропология насилия СПб., 2001.

7. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. Мн., 2002.

8. *Фрейд З.* Художник и фантазирование: пер. с нем. / под ред. К. М. Долгова, Р. Ф. Дадельцева. М., 1995.

9. *Щепанская Т. Б.* Зоны насилия (по материалам русской сельской и современных субкультурных традиций) // Антропология насилия. СПб., 2001.

Галіна Нікіценка

СІНТЭТЫЧНЫЯ З'ЯВЫ Ў ФАЛЬКЛОРЫ: ПРАБЛЕМА ВЫЗНАЧЭННЯ ЖАНРУ

Фальклорная творчасць – гэта бесперапынны працэс, вынікам якога з'яўляецца пэўны мастацкі прадукт у выглядзе твораў рознай жанрава-відавой канфігурацыі, у тым ліку сінтэтычных. Задача фалькларыстыкі палягае ў тым, каб на канкрэтным матэрыяле асэнсаваць важнейшыя параметры і тэндэнцыі фальклорнага працэсу. Выказвалася меркаванне, што *спосаб* існавання фальклору – варыятыўнасць, а *форма* яго існавання – варыянтнасць [5, *9*]. Фалькларысты даўно прыйшлі да высновы, што ў фальклоры не існуе «кананічных» тэкстаў. Кожны твор – гэта сукупнасць варыянтных тэкстаў. У сваю чаргу варыянты і звязаны паміж сабой, і адносна незалежныя адзін ад аднаго. На думку С. Грыцы, варыятыўнасць «праяўляецца пераважна ў разнастайнай камбінаторыцы, мадыфікацыі стабільных фальклорных мадэлей, істотна не ўплываючы на змяненне іх функцый» [3, *13-14*]. Лічым, што дадзены тэзіс патрабуе ўдакладнення. На практыцы мы сустракаемся з творамі, якія немагчыма адназначна ідэнтыфікаваць з прычыны іх сінтэтычнай жанравай прыроды.

У свядомасці носьбітаў фальклорнай традыцыі кожны твор суіснуе з іншымі, што дазваляе выкарыстоўваць некаторыя іх кампаненты. Іх кантамітацыя замацоўваецца на ўзроўні варыянта. Калі вар'іраванне адбываецца ў межах адной жанравай разнавіднасці твораў, то, сапраўды, ідэнтыфікаваць іх зусім няцяжка. Іншая справа, калі мы маем справу з кантамінацыяй больш высокага ўзроўню, якая адбываеецца ў межах некалькіх жанравых разнавіднасцей народных песень. Узаемны жанравы ўплыў прыводзіць да з'яўлення тэкстаў, якія сінтэзуюць розныя жанраўтваральныя рысы. Перад намі не простае аб'яднанне частак розных твораў, што характэрна для ўласна кантамінацыі, а вынік складанага працэсу, калі мастацкі пошук ідзе ў рэчышчы розных жанравых традыцый, што нараджае сінтэтычныя жанры. Напрыклад, у фальклоры ёсць два самастойныя жанры – казкі і легенды. Разам з тым фалькларысты вылучаюць групу празаічных твораў з рысамі двух гэтых жанраў. Даследчыкі Ю. Сакалоў, К. Чыстоў, У. Проп, У. Анікін, У. Чычараў, К. Кабашнікаў аднадушна прыйшлі да высновы, што такія творы трэба аб'ядноўваць у асобную жанравую разнавіднасць – легендарныя казкі, або казкі-легенды. Так, К. Кабашнікаў адносіць да легендарных казак сюжэты «Дзівосны падарожнік», «Багач і бедная ўдава», «Скупыя гаспадары», «Дзівосная малацьба», «Дзівоснае амаладжэнне» і да т. п. [4, *288–290*]. З аднаго боку, творы звязаны з легендамі аб вандраванні Бога і святых па зямлі, выпрабаванні, пакаранні ці ўзнагародзе імі людзей, з другога – сюжэт разгортваецца згодна з традыцыяй казкавага канона.

З падобнай сінтэтычнай з'явай я сутыкнулася падчас фальклорнай практыкі. Складаным было не выклікаць інфарманта на кантакт ці актывізаваць яго

памяць, а вызначыць жанр пэўных твораў. Фальклорных адзінак з «празрыстай» жанравай прыналежнасцю параўнальна няшмат. Жанры большасці таго, што я сабрала, вызначаць даводзілася паводле слоў выканаўцы. І тое, слова «жанр» – гэта занадта гучнае найменне тым удакладненням, якія мне давалі жанчыны. У сваёй большасці інфарманты – людзі малапісьменныя, таму добра, калі мне ўдавалася высветліць час выканання пэўнага твора ці яго функцыю.

Так здарылася ў апошні дзень маёй фальклорнай экспедыцыі. Ульяна Рыгораўна Дашкевіч (1920 г. н.) з вёскі Чырвоная Слабада Бялыніцкага раёна Магілёўскай вобласці праспявала песню, пра якую яна спачатку ж сказала «*у пост пелі*», далей ніякіх удакладненняў не прагучала. Ды і чакаць іх не выпадала, бо мне траплялiся інфарманты ўжо сталага ўзросту, якія дрэнна чулі і не зусім разумелі, чаго ад іх хочуць. Я спадзявалася высветліць пытанне сама. Гэта аказалася больш цяжкім, чым я думала. Прывяду тэкст цалкам:

Па́сціла дзеўка ды табун коней,
*Ой, зялёны явар кудравы́! **
Шыла я́на, вышывала,
Вышываўшы, задрамала,
А табун коней пацерала.
Пайшла ж я́на ды дарогаю,
Ай, дарогаю ды шырокаю.
Сустрэла йна трох ўбогіх:
– Вы, убогія, людзі добрыя,
А ці бачылі маіх коней?
Адзін кажа: – Я й не бачыў.
Другі кажа: – Я й не відзеў.
Трэці кажа: – Я й сам там быў
І на конях ездзіў.
Загадаю, дзеўка, пяць загадак.
Калі адгадаеш – коней на́йдзеш:
А што ж беле, ды не белючы;
А што ж чэрне, ды не чэрнючы;
А што ж гарыць без полы́мя?
А што ж ўецца каля дрэўца?
А што ж ра́сце без кора́ня?
– А снег беле, ды не белючы;
Сажа чэрне, ды не чэрнючы;
А хмель ўецца каля дрэўца;
Сонца га́рыць без полы́мя;
Камень ра́сце без кора́ня.
Тая дзеўка розум ма́ла
Ды й загадкі адгадала.
– А твае коні ў чыстым полі,
Ядуць траву шаўкову́ю,
А п’юць ваду сцюдзёну́ю.

(* Рэфрэн паўтараецца пасля кожнага радка).

Перш за ўсё мяне зацікавіў рэфрэн «*Ой, зялёны явар кудравы*!», які паўтараецца пасля кожнага радка. Да таго ж, нельга не прыняць пад увагу тое, што песню спявалі ў пост. Рэфрэн з канцэптам «зялёны явар» звычайна адметная рыса валачобных песен. Зазірнула ў том «Валачобныя песні» са зводу «Беларуская народная творчасць» (Мн., 1980). Сапраўды, там ёсць тэматычны раздзел «Дзяўчыне загадваць загадкі» з двух тэкстаў. У абодвух аднолькавая сюжэтная сітуацыя: да дзяўчыны прыходзяць яе кавалер або два царэвічы, загадваюць загадкі, якія яна паспяхова адгадвае [2, *352–353*]. І ўсё. А ў запісанай мной песні відавочна наяўнасць сюжэта, характэрнага для балад. Беларуская даследчыца Л. Салавей аднесла падобныя творы да гэтага жанру. У томе «Балады» (Мн., 1977) яны знаходзяцца ў раздзеле пад назвай «Балады, якія змяшчаюць загадкі». Сярод іх ёсць тры варыянты, блізкія да нашага тэксту [1, *639–641*, № 486; *646–647*, № 492; *648–649*, № 493], прычым у каментарыях варыянт № 492 пазначаецца як «бытавая песня», а № 493 – як «любоўная». Цікавы факт: у геаграфічным паказальніку да запісу валачобных песень ёсць творы з Бялыніцкага раёна Магілёўскай вобласці, што сведчыць аб наяўнасці там валачобнай традыцыі. Відаць, яе знікненне прывяло да таго, што песню з тыповым валачобным прыпевам «*Ой, зялёны явар кудравы*!» выканаўца ўсведамляе ўжо не як абрадавую, а як каляндарную, «паставую». Змяненне функцыі песні паспрыяла адпаведнаму замяшчэнню персанажаў: замест «кавалеры», «двух царэвічаў» (у валачобных песнях), «трох дваранінаў, маладых», «малайцоў-рыбалоўцаў», «казака» (у баладах) з’явіліся «тры ўбогія». Як вядома, менавіта ў Вялікі пост па вёсках хадзілі жабракі і сляпыя, спяваючы рэлігійная псальмы-песні. У нашай песні «ўбогія» набываюць функцыю выпрабавальнікаў розуму дзяўчыны.

У сямейна-абрадавай лірыцы беларусаў вельмі багаты матэрыял вясельнай паэзіі. У мяне не было недахопу такіх твораў на працягу ўсёй практыкі, таму параўнанне разглядаемага твора з творамі вяселля прыйшло неяк само па сабе. Адна з зафіксаваных ад таго ж інфарманта песень гучыць наступным чынам:

Пыехала Анечка з-пад вянца,
Расшукалася грабянца:
– Дзе ж мой грабянец касцяны,
Дзе ж мой Іванька маладзы?
Касцяны грабянец ў галаве,
Маладзы Іванька каля мяне.

Той жа матыў пошуку, але іншы вынік: нявеста сама знаходзіць «прапажу». Толькі ў першай песні тэма раскрыта, развіта і ўскладнена. Дасціпнасць і розум дзяўчыны апяваюцца так, як быццам ўхваляецца нявеста, гаспадыня на свяце. Падкрэслім, што ва ўсіх зафіксаваных мною песнях з цыкла вясельных імя дзяўчыны ўдакладняецца ў залежнасці ад таго, хто выходзіць замуж. Нават мелодыка вясельных твораў спрыяе таму, каб устаўляць самыя розныя імёны, з неаднолькавай колькасцю складоў. А ў песні «Па́сціла дзеўка ды табун коней» аповед вядзецца проста пра дзяўчыну.

Разважанні наконт жанравай прыналежнасці песні «Па́сціла дзеўка ды табун коней» могуць адрозніваццa ў залежнаці ад таго, з творамі якога жанру яе параўноўваць, а словы інфарманта больш канкрэтныя. Але вядома толькі тое, што песню спявалі ў пост. Які? Пра зялёную расліну верагодней за ўсё, маглі пець у Велікодны пост. Таму вызначэнне ў дадзеным выпадку павінна ўлічваць два крытэрыі: жывую фальклорную традыцыю і мастацкі змест песні сукупна з яе формай. Згодна з першым крытэрыем песню вызначаем як поставую велікодную, згодна з другім – прапануем лічыць яе сінтэтычнай валачобнай песняй-баладай, улічваючы той факт, што існуюць таксама і купальскія песні-балады.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады: у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мн., 1977. Кн.1.
2. Валачобныя песні / уклад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, В. І. Ялатаў. Мн., 1980.
3. *Грица С.* Социальная обусловленность варьирования и закономерности идентификации песенных вариантов // Традиционный фольклор и его роль в эстетическом воспитании современного человека: тезисы докладов. М., 1979.
4. *Кабашнікаў К. Т.* Легендарныя казкі // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. Мн., 2002. (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка; Кн. 4).
5. *Мазурына Н. Г.* Варыянтнасць існавання і эвалюцыі беларускага песеннага фальклору: аўтарэф. дыс. канд. філалаг. навук. Мн., 2001.

Ірына Вырва

ДА ЭТНАКУЛЬТУРНАЙ ХАРАКТАРЫСТЫКІ БАРАНА Ў БЕЛАРУСКІМ І НЯМЕЦКІМ ТРАДЫЦЫЙНЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

У біялагічным відзе, прадстаўленым баранам і авечкай, значнымі з’яўляюцца тэрыяморфныя вобразы, якія вызначаюцца дзвюма парамі супрацьпастаўленняў: мужчынскі – жаночы (баран – авечка), адносна бацькоў і адносна дзяцей (баран і авечка – ягня). У цэлым вобразы авечкі і барана рэалізуюць агульнае кола сімвалічных значэнняў, перадусім залежных ад полу жывёлы. У вобразе авечкі часцей выяўляецца сувязь з матывамі адданасці, далікатнасці, пяшчотнасці, а ў вобразе барана падкрэсліваецца плоднасць, сувязь з сонцам і бажэствамі святла, у малых жанрах і казках пра жывёл актуалізуюцца адмоўныя сэнсы, калі гаворка ідзе пра глупства і ўпартасць барана.

Культ барана характэрны для многіх народаў, у той ці іншай ступені ён прадстаўлены ў фальклоры ўсіх індаеўрапейцаў, у тым ліку беларусаў і немцаў. На тэрыторыі Усходняй Еўропы паўсюль фіксуецца пахаванне чарапоў бараноў у курганах (Гнёздава, Чарнігаў), што звязваецца са скандынаўскімі звычаямі. На тэрыторыі Беларусі чарапы бараноў выяўлены побач з касцяком чалавека ў курганных пахаваннях блізу вёсак Шо, Залеські, Чарневічы (Глыбоцкі раён Віцебскай вобласці). Разам з тым суаднесенасць барана з курганамі захавалася ў фальклорных тэкстах. Так, існуюць шматлікія павер’і аб белых баранчыках,

якіх бачаць апоўначы на курганах. Пра Барашкаў камень блізу вёскі Гудзеняты ёсць паданне, згодна з якім у час шведска-рускай вайны салдаты на камені смажылі барана. У выніку яго спажывання, аднак, шмат шведскіх салдат аслепла, яны блукалі вакол каменя і гінулі ў багне. Свята з вогнішчамі ў гонар барана адзначалася на гары каля вёскі Варганы Докшыцкага раёна і было звязана з культам урадлівасці [4, *44*].

Асобныя даследчыкі звязваюць культ барана з сімвалам сонца, што было выяўна прадстаўлена ў старажытным Егіпце. Ускосна на такое суаднясенне паказвае этымалагічная блізкасць слоў: *jarę: руск.-цслав. (ягня) [15, *172*]; *jarina: балг. (воўна ягняці) [15, *173*]; *jaro: чэш., руск.-цслав., укр. (вясна); jahr (год) ням. [15, *175*].

Культавая роля барана і адпаведная яго ўключанасць у рытуал надзвычай трывалыя. Як ахвярная жывёла ён неаднаразова згадваецца ў Бібліі. А. Трубачоў адзначае, што сувязь авечкі (барана) з рэлігіяй мае старажытнае паходжанне. Ахвярапрынашэнне магло быць крывавым і бяскроўным. У апошнім выпадку ў ахвяру прыносілі воўну, што выяўляе вельмі старажытныя карані. Верагодна, што лексема *peku̇ «скаціна», якое звязваюць з літоўскім pèšti «рваць, сцябаць», першапачаткова абазначала авечку, жывёлу, у якой бяруць, скубуць поўсць. У такім выпадку агульная індаеўрапейская назва авечкі *ovis другасная [11, *10–11*].

У Германіі адной з праяў былых ахвярапрынашэнняў з’яўляецца традыцыя выпякаць калядны хлеб у форме бараноў, у некаторых мясцовасцях з перакрыжаванымі нагамі, часам у цеста дадаюць кроў забітага барана ці ягняці [17, *266]*. У Верхняй Баварыі яшчэ ў 1854 г. бытаваў рытуал, калі перад Вялікаднем вяскоўцы выбіралі ў адным з двароў найлепшага барана (па чарзе), забівалі яго, а адсечаную галаву ўпрыгожвалі вянком, залацілі рогі і разам з мясам асвячалі ў царкве, пасля кожны двор атрымліваў сваю частку [16, *1348*]. Баран быў сімвалам урадлівасці і пладнасці, у выглядзе барана ў многіх мясцовасцях Германіі прадстаўлялі дэманаў урадлівасці, таму ён быў звыклай ахвярай падчас свята ўраджаю [18, *378*]. В. Мангардт паказвае на сувязь германскіх вераванняў з грэчаскімі міфамі, у якіх баран з’яўляецца персаніфікацыяй сіл урадлівасці [19, *92*]. У Германіі, каб пастуляваць добры працэс вегетацыі і атрымаць багаты ўраджай у наступным годзе, пасля заканчэння жніва барана закопвалі на полі ў зямлю і касой адсякалі яму галаву, рытуал павінен быў сімвалізаваць ахвяру дэманам урадлівасці [18, *164*].

У Саксоніі падчас свята пастухоў адзін з удзельнікаў абыходзіў статак з адрэзаным барановым хвастом, што павінна было паспрыяць пладнасці жывёл [17, *556*].

Як сімвал урадлівасці і пладнасці баран знайшоў адлюстраванне і ў славянскай міфалогіі. В. Іванаў падкрэслівае сувязь барана з пpарокам Іллёй, якога у некаторых мясцовасцях называюць Ілля барані рог. На думку даследчыка, Ілля заняў месца язычніцкага Вялеса, а традыцыя ставіць у Іллёў дзень галаву барана на стол з’яўляецца водгукам старыжытных ахвяраванняў богу ўрадлівасці [6, *170*].

Матыў ахвярапрынашэння захаваўся ў казках. А. Нагавіцын у артыкуле «Сястрыца Алёнушка і брацец Іванушка» знаходзіць у названай казцы сляды

архаічнага ахвяпрынашэння бажэствам урадлівасці. У беларускіх варыянтах казкі герой ператвараецца не ў казляня, а ў ягня: «Аглядаецца яна назад, аж бяжыць баранька, і на ім адна шарсцінка залатая, другая сярэбраная» [13, *261*]. Не ва ўсіх варыянтах казкі герой вяртае сабе чалавечы воблік, тым не менш казка падкрэслівае, што такі фінал зусім не сумны і не журботны: «А ён стаў жыць-пажываць з ёй і дабра нажываць. І баранька жыве з імі» [13, *265*].

Сярод казачных матываў толькі нешматлікія захоўваюць сувязь з міфамі. Большая іх частка адносіцца да матываў суіснавання звяроў, дзе баран узгадваецца ў судачыненні з іншымі жывёламі (гл.: [21]). Часам у казках дурны баран хітрасцю перамагае мацнейшых жывёл («Як казёл і баран ваўкоў напужалі» [7, 56]). У казцы «Як Іван-дурак паймаў у рэпе лятучага старыка» баран аказваецца чароўным апекуном і выратоўвае галоўнага героя: бык з баранам знаходзяць у моры бочку, дзе ляжыць забіты Іван. Каб яго ажывіць, баран забівае быка і з дапамогаю скуры заманьвае ворана, які паказвае месца, дзе ёсць жывая вада [13, 178].

У мясцовасцях, дзе авечкагадоўля была асновай гаспадаркі, сувязь барана з рытуалам была найбольш трывалая. Вобразы жывёл шырока выкарыстоўваюцца ў якасці сімвалічнага коду для фальклорнага ўвасаблення сацыяльных адносін. Прыкладам, у вясельных абрадах балгар баран (авечка) прадстаўлены як ахвярныя жывёлы, сімвалы урадлівасці, пладнасці і як персаніфікацыя маладых, увесь абрадавы комплекс можна ўмоўна абазначыць як «вясельны баранчык». Ён уключае некалькі паслядоўных абрадавых дзеянняў, звязаных з асноўнымі момантамі вяселля, калі адбываецца абмен падарункамі паміж сем’ямі. Шлюбныя адносіны ўсталёўваюцца ў выніку сімвалічнага абмену жывёламі [1, *16*]. У Паўночных і Заходніх Радопах вясельную ежу гатавалі толькі з бараніны. Жывёл забівалі позна вечарам, маладыя з’ядалі без солі сэрца барана, каб «мець адно сэрца і кахаць адзін аднаго». Упрыгожаных баранаў дарылі сям’і дзяўчыны родныя жаніха, калі тая аказвалася цнатліваю. Бараны з’яўляліся атрыбутам сватоў з мужчынскага боку, іх няслі ці вялі перад дружынай жаніха [1, *17*]. Хлопец параўноўваецца з «чарнавокім авенам». «Авен» у дачыненні да хлопца з’яўляцца абазначэннем лепшага, першага сярод іншых [1, *18*].

У нямецкай традыцыі сімволіка барана як «мужчынскага» пачатку паспрыяла яго выкарыстанню ў любоўнай магіі. Калі мужчына пачынаў падазраваць, што жонка мае палюбоўніка, ён утыкаў іголкі ў сэрца барана і варыў яго: як толькі сэрца зварыцца, да яго павінна было вярнуцца каханне жонкі [15, *1368*].

Адмоўная канатацыя ў дачыненні да вобраза барана спадарожнічае адлюстраванню такіх якасцей, як глупства, упартасць: «Малады як баран дурны» [9, *225*]; «Казаў воўк, што гарох тоўк, авечак не чапаў – баран паслухаў ды й прапаў» [9, *245*]; «Дурны баран усё стада збянтэжыць» [9, *249*]. У беларускіх жніўных песнях жорсткі пан ці пані параўноўваюцца з баранам ці авечкай за неадчувальнасць да чужога клопату: «*Наш пан баран, баран, / Не пускае дамоў зрань. / Наша пані авечая, / Дзяржыць жнеек да вечара*» [5, № 25,

83]; «*А ў пана сэрца авечае, / Дзяржыць мяне да вечара*» [5, № 21, *82*]; «*Да наш пан – баран, баран, / Да наша пані – авечачка*» [5, № 25 б, *84*].

У беларускай і нямецкай міфалогіі сустракаюцца згадкі пра «нячыстую» сілу ў вобразе барана і авечкі. У нямецкай традыцыі – значна радзей, што звязана з блізкасцю гэтай жывёлы да біблейскай сімволікі і больш ранняй хрысціянізацыяй Германіі. Былічкі з удзелам барана-чорта фіксуюцца на Гомельшчыне: «*Бараньчык зайшоў у тую ваду, дзе пянька была, і крычыць. Яны ўслед за бараньчыкам у ваду, хацелі яго выцягнуць. Схваціліся за яго хвост, пацягнулі і самі ўпалі ў тую ваду. А ў руках іх была тая пянька. А бараньчык тады засмяяўся і знік*» (в. Пакалюбічы Гомельскага раёна) [8, *55*]; «*І тут да яго падбягае авечка і няжданна прыгае яму на спіну. Хлапец схапіў авечку тую за ногі.* (...) *Але авечка пачала прасіць чалавечым голасам, каб той яе не трогаў*» (в. Ільмоўка Гараднянскага раёна [8, *107*]; «*Як чоловік колыся повісіцца, – на моглiцах нэ хороніли, а дэ-нібудь на крыжовой дорозі ховают його. І вот музыкант ідэ (каля месца пахавання) на другу деревню, – вот очэпіўся баран. Очэпіўся і не могу одогнаць. А што ж то – чорт!*» (в. Крыўляны) [3, *86*]; «*…Сидел человек на берозе, чорный. Как я близко падхажу, а ён – шарах у ваду! И зделался бараном, и захахатаў!*» [2, 40]; «*На дарозе трапіўся баран і коні сталі, не ідуць. Стаў я, прынаравіўся да як шыбануў пятлю, так акурат і закінуў таму барану на шыю. Звязаў, узваліў на воз. Пагнаў гэто я коней, а тыя ані з места. Бачу я, што гэто не просты баран, а якісь нячысцік, от я развязаў лейцы да й скінуў яго з воза. Баран забляяў, зарагатаў да й разсыпаўся па дарозе бы мяшок жару. А коні як рвануць, як панясуць*» [10, № 2151, *248*].

Менавіта ў вобразе барана ў казках і легендах паказваецца закляты скарб. У казцы «З рога ўсяго многа» Вецер дорыць дзеду «чароўнага бараньку». Каб атрымаць багацце, трэба сказаць: «*Баранька, страханіся, насып злата-серабра*» [12, *578*]. «*Хлопцы пайшлі шукаць клад і паклікалі з сабою старога са сваёй вёскі, але той адмовіўся, сказаўшы:* «*Калі Бог захоча, так і ў вакно дасць*»*. Хлопцы нічога не знайшлі акрамя мёртвага барана і жартам кінулі яго старому ў вакно, а баран рассыпаўся па хаце чарвонцамі*» (гл. [20]).

У германскай традыцыі згадкі пра дэманалагічных істот у выглядзе бараноў нешматлікія. У Швабіі і Цiроле зафіксавана вераванне ў бараноў-зданяў, якія ператвараюцца ў іншых жывёл і шкодзяць людзям [14, *1370*], у Альдэнбурзе сустракаюцца згадкі пра чорта ў вобразе барана, адна саксонская сага распавядае пра барана з вогненнымі рагамі [17, *558*].

Такім чынам, можна адзначыць пэўнае падабенства этнакультурнай ролі барана ў беларускім і нямецкім фальклоры. На фарміраванне народных вераванняў моцна паўплывала хрысціянская традыцыя, у якой ягня з’яўляецца сімвалам Хрыста. Як жывёла, звязаная з рытуалам, баран мае дачыненне да іншасвету і культу продкаў, часта выступае як сімвал урадлівасці. У адрозненне ад беларускай і германскай традыцыі, у мясцовасцях, дзе авечкагадоўля са старажытнасці мела першаснае гаспадарчае значэнне, сімволіка барана прадстаўлена шырэй і мае больш глыбокія міфалагічныя карані.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васева В.* «Свадебный барашек» в болгарской традиции // Живая старина. 2005. № 3.
2. *Виноградова Л. Н.* Полесская народная демонологія на фоне восточнославянскіх данных // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. М., 2001.
3. *Виноградова Л. Н.* Той, що лозами трасе // Слово и культура. Памяти Н. И. Толстого. М., 1998. Т.2.
4. *Дучыц Л.* Баран // Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік. Мн., 2004.
5. Жніўныя песні / уклад. А. С. Ліс, В. І. Ялатаў. Мн., 1974.
6. *Иванов Вяч. Вс., Топоров Вл. Н.* Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.
7. Казкі ў сучасных запісах / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 1989.
8. *Новак В. С.* Міфалогія беларусаў. Гомель, 2005.
9. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / склад. М. Я. Грынблат. Мн., 1976. Кн. 2.
10. *Сержпутоўскі А. К.* Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мн., 1998.
11. *Трубачёв О. Н.* Происхождение названий домашних животных в славянских языках. Этимологические исследования. М., 1960.
12. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 1973. Ч. 1.
13. Чарадзейныя казкі: Мн., 1978. Ч. 2.
14. Этимологический словарь словянских языков: Праславянский лексический фонд. М., 1981. Вып. 8.
15. *Hoffman-Krayer E.* Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, 2000. Bd.3.
16. *Hoffman-Krayer E.* Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, 2000. Bd.5.
17. *Hoffman-Krayer E.* Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, 2000. Bd.6.
18. *Hoffman-Krayer E.* Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, 2000. Bd.9.
19. *Mannhardt W.* Mythologische Forschungen. Strassburg, Trübner, 1884.
20. *Наговицын А. Е.* http://www.paganism.ru/alenivan.htm 20.06.2006.
21. http://www.pagan.ru/k/klad1.php 20.06.2006.
22. http://myfhology.narod.ru/myth-animals/ram-o.html. 14.09.2006.

Алена Смольская

ТРАДЫЦЫЙНАЕ БЕЛАРУСКАЕ І ТАТАРСКАЕ ВЯСЕЛЛЕ: АГУЛЬНАЕ І НАЦЫЯНАЛЬНА АДМЕТНАЕ

Беларусь – шматнацыянальная краіна. На яе тэрыторыі, як на скрыжаванні шляхоў, шмат стагоддзяў сутыкаліся і ўступалі ў культурныя зносіны з беларусамі розныя народы, у тым ліку і татары. Часовыя кантакты перарасталі ў пастаянныя сувязі, і татары, якіх у адрозненне ад іншых сталі называць у навуковай літаратуры літоўскімі, набылі сабе новую Радзіму – Беларусь.

Гісторыкі лічаць, што продкі татар з’явіліся на тэрыторыі Беларусі ў пачатку XIV ст. Татарскія пасяленцы доўгі час захоўвалі сваю сацыяльна-племянную арганізацыю, традыцыі, звычаі, абрады, вераванні і адрозніваліся ад мясцовага насельніцтва асаблівасцямі матэрыяльнай культуры. Аднак ужо трэцяе пакаленне татар-асаднікаў страціла родную мову (кыпчакская група цюркскіх моў) і карысталася беларускай ці польскай. МоваЙ богаслужэнняў,

малітвЫ была арабская. Татары захавалі сваю рэлігію – мусульманства. Частка беларускіх татар прыняла хрысціянства і асімілявалася, але захоўвала самабытныя рысы ў гаспадарчым жыцці, хатнім побыце, адзенні. Аб кампактным пражыванні татар у межах Беларусі сведчаць этнатапонімы Татарка, Татаршчына, Татараўшчына, Татарышкі і інш. [4, *122*].

Фальклор беларускіх татар захаваў легенды, якія ў той ці іншай ступені адпавядаюць гістарычнай праўдзе аб прычынах з'яўлення татар на беларускай зямлі. Згодна з вуснымі апавяданнямі, продкі беларускіх татар былі ваярамі. Адных быццам бы запрасіў на дапамогу ў вайне са шведамі польскі кароль, а потым літоўскі прапанаваў ім застацца на яго зямлі назаўсёды. Другія нібыта выступалі саюзнікамі князя Вітаўта ў барацьбе з польскім каралём. Трэція – палонныя, якім польскі кароль дазволіў вольнае пасяленне [2, *82*].

Адно з балючых пытанняў, звязаных з працэсам асіміляцыі татар, – страта імі сваёй мовы, якой яны карысталіся да XVI ст., а потым перайшлі на беларускую [3, *515*]. Менавіта на ёй з ужываннем арабскага алфавіта напісаны літаратурныя помнікі XVI–XVIII ст. так званыя «Кітабы» і «Аль-Кітабы», засведчаны ўзоры фальклорнай прозы [1, *16–18*]. Р. Барадулін прысвяціў татарам такія радкі:

Вы мову збераглі крывіцкую
І ў сэрцах вашых,
І ў Кітабах
...Татары!
Множцеся й пладзіцеся
Вы нашыя.
Салям Алейкум!

Цікава, што татары добра ўсведамляюць прычыны знікнення сваёй мовы, галоўная з іх – змешаныя шлюбы. Вось як аб гэтым кажуць самі беларускія татары: «Але, паколькі не было жанчын, ім разрашылі жаніцца на тутэйшых: хто толькі не замужам, павінны былі пайсці. Таму мы і пацяралі свой язык... Потым жаніліся толькі татары з татаркамі». Або: польскі кароль «дазволіў ім жаніцца, на кім хто хацеў... Вот жана і дзеці гавораць па-беларуску, а ён па-татарску – і пацяралі язык свой» [2, *82*].

Трапіўшы ў нашым краі пад немінучыя працэсы асіміляцыі, татары тым не менш імкнуліся захаваць сваю нацыянальную адметнасць. Этнічнай самаідэнтыфікацыі спрыялі рэлігія, звычаі, святочныя і сямейна-абрадавыя традыцыі: «А ўжо багумаленне асталося на арабскім»; «У касцёл або царкву, праўда, не пайшлі, маліліся ў мячэці, чыталі каран» [2, *82*]. Нават і цяпер беларускія татары памятаюць аб нацыянальных традыцыях або пэўным чынам адзначаюць старажытныя каляндарныя і мусульманскія святы, прыкладам, сабантуй – свята плуга ў гонар веснавой сяўбы; Курбан Байрам, Мэўлід – дзень нараджэння прарока Мухамеда; ноч Лейлят аль Бараа – час ачышчэння ад грахоў, ноч стварэння; дзень Ашура – дзень памінання прарокаў і пасланнікаў Алаха і інш. Для хрышчоных татар значным святам сталі Каляды. Заўважым, што з 1992 г. хрысціянскае свята было ўключана ў афіцыйны святочны каляндар Татарстана.

Менш за ўсё падпалі пад уплыў сямейныя традыцыі татар, асабліва вясельны абрад.

Падчас праходжання фальклорнай практыкі ў Карэліцкім раёне я натрапіла на цікавы матэрыял, звязаны з традыцыйным татарскім абрадам вяселля. Пра яго расказала мая бабуля Байрашэўская Ганна Мустафаўна. Пры параўнанні традыцыйнага беларускага і татарскага вяселля высветлілася, што яны маюць шэраг агульных тыпалагічных рыс. Тым не менш татарскі вясельны абрад захоўвае нацыянальную адметнасць. Як вядома, традыцыі кожнага народа складваюцца вякамі, перадаюцца з пакалення ў пакаленне як неад’емная частка ладу жыцця, у многім вызначаючы яго. Любая традыцыя ў першую чаргу задавальняе духоўны густ і патрэбу чалавека. Менавіта гэта акалічнасць садзейнічала жыццяздольнасці і функцыянальнасці вясельнага абраду беларускіх татар.

Вясельныя абрады беларусаў і татар тыпалагічна падобныя па структуры. У іх вылучаюцца аналагічныя часткі – перадвясельная і ўласна вясельная, а вось паслявясельная (беларускія «пярэзвы», «бабскі вечар») у татар адсутнічае.

На фоне разгалінаванай і працяглай часткі беларускіх перадвясельных абрадаў, якая ўключала даведкі, сватанне, запоіны, агледзіны, заручыны, (суправаджаліся песнямі), татарскія перадвясельныя абрады выглядаюць даволі сціплымі і складаюцца са сватання і заручын. Як правіла, беларусы выпраўлялі ў сваты мужчын, абавязкова жанатых, але не выключаўся і ўдзел жанчын. Часцей за ўсё хадзілі сват з бацькам жаніха або сват з самім жаніхом. Без жаніха выпраўляліся ў сваты тады, калі бацькі нявесты добра яго ведалі. Звычайна ў сваты хадзіла некалькі чалавек. Татары выпраўлялі ў сваты толькі двух мужчын без жаніха і жанчын. Шлюб звычайна заключаўся па ўзаемнай згодзе хлопца і дзяўчыны, хоць у далёкім мінулым здараліся выкраданні нявест і ўцёкі закаханых.

У беларусаў, калі бацькі і дачка згодныя на шлюб, пачынаюцца запоіны, на якіх і замацоўвалася згода. Пасля запоін дзяўчына лічылася засватанай. Дзеля замацавання дамоўленасці аб шлюбе бацькі і нявеста паціскалі сватам рукі. Але шлюб яшчэ мог разладзіцца. У такім выпадку вінаватым даводзілася вяртаць выдаткі супрацьлегламу боку. На запоінах дамаўляліся аб дні змовін ці заручын. Абрад запоінаў у татар цалкам адсутнічае (як вядома, мусульманам забаронена ўжываць алкагольныя напіткі). Пасля сватання ішлі заручыны, на якія збіраліся дзве сям’і для вырашэння дня вяселля. На беларускіх заручынах канчаткова дамаўляліся аб усіх падрабязнасцях вяселля, жаніх і нявеста абменьваліся пярсцёнкамі, пасля чаго адмаўленне ад шлюбу амаль немагчыма.

У татар адсутнічае перадвясельны звычай тыпу беларускай зборнай суботы, калі да засватанай дзяўчыны прыходзілі яе сяброўкі, вілі вяночкі, частаваліся, і ўсё гэта адбывалася пад спевы. Хлеб займаў пачэснае месца на татарскім вяселлі, але зноў жа яго прыгатаванне не суправаджалася спецыяльнымі песнямі, як гэта было ў беларускім каравайным абрадзе.

Розная і працягласць уласна вясельнай часткі: у беларусаў яна займае некалькі дзён, прынамсі ў Карэліцкім раёне складае цяпер два дні, але можа быць і больш, а ў татар – толькі адзін вечар (часам нават ноч). У аповедах

інфарманта пра татарскае вяселле не згадваліся звычаі, якія хаця б крыху нагадвалі пасад маладых, завіванне, адсутнічае і абрад падзелу вясельнага хлеба з яго выкупам і адорваннем маладых. Вызначальная роля адводзілася рэлігійнай цырымоніі заключэння шлюбу. Вось як гэта адбывалася. Часцей за ўсё цырымонія праходзіла ў доме бацькоў нявесты пры ўдзеле імама, па-мясцоваму – мулы, двух сведкаў (шафераў) і гасцей. Перад гэтым жаніх запрашаў у свой дом імама і родзічаў-мужчын. Мула чытаў малітву, тры разы абводзіў жаніха і гасцей вакол хаты. Потым усе ішлі ў дом нявесты, дзе іх сустракалі хлебам і соллю. У некаторых выпадках нявеста апранала вывернуты кажух, а жаніха абсыпалі зернем: «Каб шчасце ў жызні было». Як вядома, у беларускім вяселлі кажух выкарыстоўваўся ў іншых выпадках. Напрыклад, без яго не абыходзіўся адзін з самых старадаўніх вясельных абрадаў – пасад, г. зн. рытуальнае саджэнне жаніха і нявесты на дзяжу, пакрытую вывернутым кажухом. Пасад меў магічнае значэнне: лічылася, што такім чынам можна забяспечыць маладым шматлікае патомства, шчасце і дабрабыт. Дзе-нідзе ў вывернуты кажух апраналася маці жаніха, калі сустракала нявесту, але ніколі – сама маладая. Сумесны пасад жаніха і нявесты адбываўся пасля вянчання ў царкве, сімвалізуючы іх яднанне.

Атрыбутам татарскага вяселля з'яўляецца шкура барана. У пакоі, дзе павінна адбыцца цырымонія заключэння шлюбу, знаходзіўся стол, пакрыты белым абрусам, на яго клалі хлеб, соль (часам і мёд), ставілі ваду. Мула і сведкі садзіліся за стол. Насупраць іх на шкуру барана ставілі маладых тварам да Мекі: «*Каб усё жыццё ім і іх дзецям цёпла было*». Перад замацаваннем шлюбу мула пытаў у маладога: «*У колькі ты ацэньваеш сваю жонку*?». Гэтую суму ў залатых манетах сведкі запісвалі ў шлюбны дагавор: «*Дык жаніх ужэ должэн быў сказаць настаяшчую суму, каб потым (раптам што) аддаць жонцы*». Маецца на ўвазе, што ў выпадку разводу муж заплаціць жонцы гэтыя грошы. Далей чыталіся малітвы. Маладыя абменьваліся пярсцёнкамі. Першым іх віншаваў мула, а потым госці.

Пасля вянчання ў царкве жаніх прывозіў нявесту да яе родных, а сам ехаў да сваіх. Потым з вясельнай дружынай вяртаўся за маладой і вёз яе ў новую сям'ю. З гісторыі татарскіх вясельных традыцый вядома, што маладая магла заставацца ў доме бацькоў да выплаты калыма, муж наведваў яе па чацвяргах, раз на тыдзень. Часам пераезд жонкі да мужа зацягваўся да нараджэння дзіцяці [3, *519*]. Калі ў казанскіх татар вясельныя застоллі праводзіліся асобна для мужчын і жанчын, нават у розных памяшканнях, то ў беларускіх татар (відаць, пад уплывам мясцовых этнічных звычаяў) гэтага не было: вяселле адзначалі ўсе разам – мужчыны і жанчыны, а маладая адразу пераходзіла ў сям'ю мужа. Як у беларусаў, так і ў татар пераезд суправаджаўся рознымі сімвалічнымі перашкодамі. Вельмі ўстойлівым аказаўся звычай перагароджваць вуліцу жардзінай, лаўкай, сталамі, чырвонай стужкай, рабіць браму з дрэў. У мясцовых беларускіх традыцыях гэта называецца «строіць рагатку», «лавіць зайца». «Торг» за права праезду звычайна вёў сват. Па яго заканчэнні свату аддавалі хлеб і соль, што былі на лаўцы ці стале, віншавалі маладых, зычылі ім шчасця. У татар, калі маладыя ішлі да дому жаніха, суседзі клалі перад імі

жэрдкі. Маладыя самі павінны былі даць выкуп грашыма або сувенірамі. У хаце жаніха новую сям’ю сустракалі абавязкова салодкім, што павінна было забяспечыць шчаслівае жыццё. Трэба сказаць, што, па сутнасці, вясельныя прыкметы і павер’і абодвух народаў аднолькавыя адносна мэты: яны мелі прадуцыравальнае і ахоўнае значэнне. Так, беларусы абсявалі маладых зернем «на добрую долю». Сустракаючы маладых, маці апранала кажух, каб адагнаць нячысцікаў. Ад’язджаючы з роднай хаты, нявеста кідала клубок, каб малодшыя сёстры хутчэй выходзілі замуж. Татары пры віншаванні маладых падавалі ім не голую руку, а выключна завернутую ў хустачку, каб тыя былі багатыя. Калі віншавалі маладую жонку, то абавязкова дакраналіся да яе вуалі – «на шчасце», а маладыя дзяўчаты рабілі гэта для таго, каб хутчэй пайсці замуж.

Даследаванні сведчаць, што за межамі Беларусі татарскае вяселле, гэтаксама як і беларускае, было насычана песнямі, існаваў жанр галашэнняў нявесты. На гэтым фоне вяселле ў беларускіх татар сапраўды выглядае «маўклівым». Прычына ўсё тая ж – адсутнасць нацыянальнай мовы. У мусульманскай газеце «Жыццё» былі змешчаны наступныя радкі:

Йшлі гады, і нашчадкі татар-мусульман
Беларускую мову з павагай прыдбалі,
Але веру ў Алаха, свяшчэнны Каран
Мы на векі вякоў захавалі.

Прыклад гісторыі культуры беларускіх татар сведчыць, што пры страце роднай мовы яшчэ могуць захавацца празаічныя жанры нацыянальнага фальклору, якія паддаюцца перакладу, але толькі не паэтычныя. Яны знікаюць незваротна. Гэта прымушае задумацца над лёсам багацейшага вясельнага фальклору беларусаў. Што будзе з ім пры скарачэнні колькасці носьбітаў беларускай мовы? Вядома, яшчэ доўгі час вясельныя песні будуць выконвацца па традыцыі, але іх ужо амаль не пачуеш на сучасных гарадскіх вяселлях. Мы павінны ўсведамляць, што родная мова – найвялікшая культурная каштоўнасць кожнага народа, умова захавання яго паэтычнай спадчыны і мастацкага напаўнення вясельных абрадаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Вольскі В*. Вусныя паданні літоўскіх татар // Наш край. 1929. № 1.
2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. Мн., 2005.
3. Народы и религии мира: энцикл. М., 1999.
4. *Рогалев А. Ф.* Этнотопонимия Беларуси (на фоне этнической истории). Гомель, 1993.

Марына Маркевіч

ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ВЯСЕЛЬНАЙ ТРАДЫЦЫІ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

У структуры вясельнай абраднасці Жыткавіцкага раёна можна вылучыць традыцыйныя абрадавыя часткі: 1 комплекс давясельнай абраднасці; 2 уласна вясельны комплекс; 3 паслявясельная частка.

Давясельная частка ў вёсках Жыткавіцкага раёна складалася са сватання і запоін (заручын).

У розных месцах Жыткаўшчыны абрад сватання меў свае адметныя рысы. У в. Ляхавічы сватанне праводзілася наступным чынам. «*У суботу прыходзілі сваты, каб пагаварыць. Прыходзілі ўтрох або чатыры чалавекі: бацька хросны, бацька жаніха, брат ці сястрын мужык*». А ў в. Сямурадцы «*ў сваты ішлі бацька, маці, хросныя бацькі, брат. У сваты ішлі у суботу вечарам, абавязкова няцотным чыслом. Сваты вязуць з сабою гарэлку і хлеб. Часцей усяго пачыналася з таго, што сваты гаварылі: «Мы – людзі з далёкага краю. Дарогаю прытаміліся. Ці пусціце нас пераначаваць*?*» Тады бацькі нявесты дазвалялі ім астацца. І тут пачынаецца торг. Сваты гаварылі, што можа тут цялушка ёсць і мо прадасце яе. Бацькі адказвалі, што ніякой цялушкі няма, а ёсць у іх дочка. Тады сваты гаварылі, што ў іх ёсць галубочак да іхняй галубкі. Пры размове сватоў дзяўчыны не было. Калі бацькі давалі згоду, тады і паказвалі сваю дзяўчыну. Калі дзеўка не згаджалася ісці замуж, то бацькі гаварылі, што яна яшчэ малада. Калі дзяўчына згодна, то праз некаторы час назначалі запоіны*» А калі дзяўчына была з Любавіч і хацела ісці замуж, то калі да яе прыходзілі сваты, яна збянтэжана калупала сухі мох паміж бярвенняў у сцяне. У в. Пухавічы «*ў сваты магло прыйсці 10–12 чалавек. Бацькі молодое прыносілі на стол усякую страву, а гарэлку прыносілі сваты. Молода дае кожнаму падарок. Бацькоў маладога падпаразваюць ручнікамі*». Ульяна Андрэеўна Караба, 1924 г. н. з в. Хлупін паведаміла, як яе, апранутую па-святочнаму, пасадзілі за стол супраць радні хлопца, каб яны добра разгледзелі дзяўчыну, якую сватаюць.

У в. Сяменча «*ў сваты запрашалі звычайна дзядзькоў маладога або яго бацьку. У сваты ішоў і сам хлапец. З сабою яны бралі пірог і горэлку. Прыходзілі ў хату дзяўчыны і ставілі ўсё гэта на стол. Заводзілі размову. Калі дзяўчына згаджалася ісці замуж за гэтага хлапца, то яна прымала і пірог, і горэлку. Тады і сваты ішлі дадому вяселыя. Задзіраліся да сустрэчных. Калі не, то сваты ішлі дадому ціхенька. Моўчкі, забіралі пірог, наступнае: калі дзеўка не хацела ісці за гэтага хлопца замуж, то яна лажыла яму ў воз вараны гарбуз. А калі хлопец падабаўся дзяўчыне, то садзіліся за стол, елі, пілі*».

Адметнасцю давясельнай часткі на Жыткаўшчыне з'яўляецца правядзенне запоін і заручын (змовін) у адзін дзень, нават у той жа дзень, калі прыходзілі сватацца. На запоінах, як і паўсюдна на Беларусі, замацоўвалася згода на шлюб. Дзяўчына лічылася засватанай, яе як бы «запівалі» да роду жаніха. Пасля

сватання адмовіцца ад шлюбу было яшчэ магчымым, хоць і непажадана, а пасля запоін дзяўчына ўжо не мела права адмовіцца ад замужжа

Звычайна запоіны прызначалі на вечар у суботу ці нядзелю. Жаніх з бацькамі і бліжэйшымі сваякамі (чалавек 20) ішлі да нявесты. Прычым жаніх прыносіў нявесце традыцыйныя падарункі: піражкі, варэнікі, гарбузікі, арэшкі і цукеркі. Нявеста раздавала іх сяброўкам – вясковым дзяўчатам, і на гэту ўрачыстасць запрашаўся музыкант. Малады частаваў усіх прысутных сваёй гарэлкай, прычым апошнія стараюцца, каб было выпіта гарэлкі як мага больш – гэта каб нявеста і яе бацькі не адмовілі жаніху, бо тыя ведалі, што калі вяселле не адбудзецца па іх віне, яны абавязаны будуць вярнуць назад усе выдаткі бацькам жаніха. Напіўшыся і наеўшыся, маладыя пад музыку танцавалі «Польку», «Кракавяк», «Карапет», «Падыспан», «Во саду лі». Акрамя спецыяльных заручынных песень выконвалі самыя розныя песні і прыпеўкі. Бацькі маладых абменьваліся хлебам перад вяртаннем сватоў і бацькоў хлопца дадому. Ад запоін да вяселля нявеста павінна была насіць толькі заплеценую касу. Калі раней яна магла ўкладваць валасы як хацела, то цяпер яе адзіная прычоска – каса, што сімвалізавала хуткае развітанне са сваім дзявочым жыццём. Пасля вяселля хадзіць з касой яна ўжо не мела права (в. Любавічы)

У в. Востранка на заручынах дзяўчына рабіла ўсім сваякам маладога падарункі. А ў в. Сямурадцы, «*калі сваты на запоінах збіраліся ісці дахаты, нявеста давала ім зерне і бутылку. Мяняліся хлебам. Маці жаніха зерне рассыпала ў двары сваім. Вяселле пасля заручын назначалі пасля двух нядзель*».

Уласна вясельная частка складалася са зборнай суботы (дзявочай суботы), каравайнага абраду, прыезду дружыны жаніха да нявесты, вясельнага застолля, дзяльбы каравая, ад’езду да дому маладога, сустрэчы маладых, ходу вяселля ў хаце маладога. Адметнасцю ўласна вясельнай часткі ў Жыткавіцкім раёне з’яўляецца абрад «мерання сарачок», або «прымярання сарочак». У в. Любавічы «дзявочая радня (маці, хросная, братава жонка, сястра) адпраўляюцца «*мераць сарачкі» да маладога. Іх сустракаюць бацькі маладога і вядуць у хату. Спачатку гасцей саджаюць за стол і частуюць смачнымі стравамі, якія падрыхтавалі для іх. Пасля выпіўкі дзявочая радня прымаецца за свае справы. Яны пачынаюць здымаць мерку з сарачок маладога, якія трэба будзе пашыць маладой да вяселля са свайго палатна. Маці маладога таксама давала і сваю сарочку, каб будучая нявестка вышыла ў сарочцы каўнер, рукавы і падол. Уважліва аглядалі хату маладога, каб ведаць, колькі трэба ручнікоў, фіранак, шырм і іншага падрыхтаваць*». У Тураве дзяўчыны-дружкі прыходзілі да маладой, каб выбраць да вяселля лепшую з прынесеных імі сарочак. Таксама яны прыносілі рушнікі, каб упрыгожыць імі ў дзень вяселля абразы Божай маці, рамкі і перавязаць сватоў. У гэты дзень маці маладой частавала яе дружак, усе разам спявалі песні.

Зборная субота не была абавязковай у структуры вясельнага абраду ва ўсіх вёсках Жыткаўшчыны (часам раўнапраўнай з ёй быў каравайны абрад). Цікава праходзіла зборная субота ў Тураве. Увечары збіраліся дружкі і сяброўкі маладой, таксама прыходзіла бабка, якая падтрымлівала паміж імі гутарку. Яна вучыла іх варажыць, расказвала пра вясельнае адзенне беларусаў,

нацыянальныя стравы і пітво, песні і танцы, нагадвала пра асаблівасці шлюбнага абраду, абрадавы этыкет. Дзяўчаты завівалі для маладой вянок з жывых кветак і, перадаючы вянок па крузе, выказвалі свае пажаданні. Маладая, у сваю чаргу, выбірала для сябе галоўную дружку на вяселле. У гэты ж вечар да іх заходзілі дружкі маладога. Яны танцавалі з дзяўчатамі, а пасля ўсе разам ішлі на пляцоўку, даўшы наказ маладой не плакаць і не сумаваць.

Прысутнасць каравая на вяселлі абазначала не што іншае, як пажаданне шчасця і дабрабыту маладой сям'і, бо хлеб у народзе – сімвал заможнага і шчаслівага жыцця. Расчынялі каравай у суботу раніцай і ў доме жаніха, і ў доме нявесты. Запрашалі трох жанчын – дзвюх хросных маці і добрую суседку і столькі ж мужчын. Жанчыны рыхтавалі цеста, а мужчыны прыносілі дзяжу ў хату. Хросная старэйшая маці перад тым, як сыпаць у дзяжу муку, тройчы казала:

Благаславіце, айцец, маці,
І ўся родзінонька ў хаце,
Маладой Ганульцы каравай рашчыняці.

Зрабіўшы рошчыну, закрываюць дзяжу, а мужчыны перакручваюць яе тры разы і ставяць накрыж супраць печы. Пакуль цеста не падыдзе, працягваюцца жарты і танцы. Калі цеста для каравая гатова, тады каравайніцы збіраюцца саджаць каравай у печ. Адзін каравай робіцца ў выглядзе паўмесяца і прызначаецца для абмену, другі – у форме вялікай булкі, якая называецца «перапека». Выпякаецца яшчэ адна невялікая булачка – трэці каравай. Гэтыя тры булкі ўпрыгожваюцца рознымі фігуркамі. Саджаюць яшчэ чацвёртую булку, без упрыгажэнняў, плоскую – каб хутчэй спяклася. Яе потым дзеляць паміж сабой каравайніцы і ўсе прысутныя.

Калі ўсе пірагі пасаджаны, каравайніцы танцуюць і спяваюць. Дастаўшы каравай з печы, каравайніцы і дзяўчаты пачынаюць упрыгожваць яго кветкамі, галінкамі елкі, мятай, барвінкам. Стараюцца, каб больш было зеляніны, яркіх колераў. Жывымі кветкамі ўпрыгожваюць рэдка, таму што за два дні вяселля яны завянуць. Ўпрыгожаныя галінкі каравайніцы ўтыкаюць у каравай. Сам каравай абвязваюць ручніком, зверху пакрываюць белай хусткай. Гаспадары заўсёды частавалі каравайніц за працу (в. Любавічы). У в. Сямурадцы «*каравай пякці запрашаліся жанчыны, якія не павінны былі быць удавамі. З таго цеста таксама рабілі цветы. Галінкі вішні абматвалі стужкамі цеста і запякалі, а пасля рабілі маленькія абаранкі*». Мясцовай асаблівасцю каравайнага абраду ў в. Сямурадцы з'яўляецца тое, што з рэштказ «*цеста для каравая кожная коровайніца рабіла собе шышку, якую потым несла сваім дзецям*».

У в. Любавічы перад уласна вяселлем ішоў абрад вянчання. Наступная частка – уласна вяселле. Яно пачынаецца з ад'езду дружыны жаніха па маладую. Бацькі зычылі маладому шчаслівай дарогі. Бацька бярэ хлеб, гарэлку. На двары маладога і яго дружыну чакалі ўжо запрэжаныя коні. Жаніх садзіўся на першы воз, з ім сват і свацця. На ўсе астатнія вазы садзіліся госці. Для вясельнага поезда выбіралі лепшых коней і лепшыя вазы. Яны засцілаліся прыгожымі саматканымі посцілкамі. Коням плялі ў грывах косы, уплялі ў іх чырвоныя стужкі. Хвасты завязвалі вузлом. Над дугамі вешалі па званку,

іншым коням на шыю чаплялі жалезныя бразготкі на вузкім скураным рэмені (каля 10 штук). Дугі, аглоблі, увесь воз упрыгожвалі бярозавымі галінкамі, дзеразой. Калі ўся дружына ўсаджвалася, бацька жаніха з чаркаю гарэлкі ў руцэ і маці з жытам у прыполе абходзілі тры разы вакол вазоў, пасля чаго маці абсыпала жытам усе вазы. З песнямі і музыкай вясельны поезд адпраўляецца ў дарогу.

Маладога ў дарозе перапыняюць сталом з хлебам-соллю. Часцей за ўсё гэта робіцца перад домам нявесты. Жаніх адкупліваецца гарэлкай, якую ставіць сват. Як прыедуць да маладой на двор, іх сустракае сват. Дружына маладой выходзіць з хаты прывітаць гасцей. Маці маладой і дружкі, якія нясуць ручнікі, выходзяць на двор і перавязваюць па парадку старшынства ўсю дружыну жаніха ручнікамі, перакідваючы іх цераз плячо і завязваючы канцы збоку.

Усіх запрашаюць у хату і па ўказаннях гаспадароў садзяць за стол, а маладога на покуці. У гэты час радня маладой рыхтуецца да новага абраду, які называецца «садзіць маладую на пасад».

Пасад жаніха і нявесты адбываецца наступным чынам.

Засцілалі вывернутым кажухом лаву на покуці. Першым садзіўся малады з маршалкамі. Затым хросны бацька маладой падводзіў на пасад першую дружку. Яна была прыбрана як маладая. Малады з маршалкамі не згаджаліся прыняць яе за стол. За другім разам ён вёў сястру маладой, таксама ўбраную ў адзенне нявесты. Малады не згаджаўся зноў. За трэцім разам вёў маладую на пасад брат маладой. Малады з маршалкамі прызнавалі сваю суджаную. Маладая садзілася паміж дружкамі. Затым адбываецца абрад выкупу нявесты. Пасля яго маладыя садзяцца за стол разам на вывернуты кажух, што з’яўляецца своеасаблівым сімвалам багацця маладых. У гэты момант радня маладой стараецца пасунуць яе так, каб яна магла зрушыць з места маладога. Гэта робіцца для таго, каб потым у сумесным жыцці яна заўсёды мела верх над мужам. Потым хросная маці, а часам сястра маладой, прыступае да «спавівання» маладой. Яна намазвае ёй валасы маслам і сыпле на іх самасейны мак, каб нявесце ніхто нічога дрэннага не зрабіў. Затым тройчы абносіць галовы маладых запаленымі свечкамі, падбірае валасы нявесты, абматвае галаву «сарпанкам», напускаючы яго на вочы, паверх павязвае хусцінку, а на яе ўскладае вянок з рознакаляровымі стужкамі.

Развітанне ў хаце з бацькамі, роднымі і наогул са сваім «гняздом» не абыходзіцца без слёз з боку бацькоў і нявесты. Ад’езд нявесты ў дом жаніха суправаджаецца рознымі абрадамі. Так, сват дае нявесце ў руку канец хусткі і тройчы абводзіць яе вакол стала, пры гэтым яна тройчы кланяецца абразам і цалуе іх у знак развітання з імі. Маці дае нявесце ікону з ручніком, і сват выводзіць яе з бацькоўскай хаты на двор да воза. За нявестай ідзе жаніх і ўсе прысутныя. Яны таксама спыняюцца каля воза. На воз ставяць пасаг маладой. Нявеста і жаніх садзяцца на воз. На другі воз кладуць пасцель маладой і ставяць скрыню з яе пажыткамі.

Маці нявесты надзявае вывернуты кажух і тры разы абягае воз маладых. Гэта асабліва пажаданне маладым быць багатымі. Затым маці бярэ жменю аўса і дае яго коням, запрэжаным у воз маладых. Пасля сват гаворыць:

Добрыя людзі,
Старыя і малыя,
Благаславіце маладых
У дарогу адпраўляці!

Усе адказваюць: «Бог благаславіць». Па дарозе вясельны поезд спыняюць некалькі разоў, таму што дарогу перагароджваюць. Ад вясельнікаў патрабавалі *перапой*. Сват злазіў з воза, ставіў на ўслон гарэлку, хлеб- соль, і дарога была адкрыта. Прыехаўшы да хаты жаніха, вясельны поезд спыняецца каля варот. Выходзіць маці жаніха, накрытая вывернутым кажухом. Яна частуе маладых мёдам з адной лыжкі. Частаванне салодкім медам лічылася добрай прыкметай. Гэта было сімвалічнае пажаданне шчаслівага «салодкага» жыцця маладым.

Цераз парог засцілаецца намітка, па якой ідуць маладыя на покуць, дзе яны садзяцца на вывернуты кажух. Хто-небудзь з радні маладой вешае на сцены ручнікі, прыгаворваючы: «Вот табе, гваздок, ручнічок!», «Вот табе, абразок, палаценца!». Вешаюць на вокны занавескі, шырму ў запечак.

Калі ўсе збяруцца ў хаце, пачынаецца вясельнае частаванне ўсіх гасцей. Пасля маладая атрымлівае падарункі. Сват у гэты час трымае ў левай руцэ сподак (на яго накінута насавая хустачка і за яе ражкі ён трымае яго знізу), а ў правай руцэ – чарку. Ен падносіць чарку кожнаму, а на сподак кладуць падарункі: грошы, палатно, наміткі, хусткі і інш., прычым кожны павінен выказаць свае пажаданні маладым. Пасля таго, як усе госці абдарылі маладых, пачынаецца здыманне «спавівання». У гэты момант да маладой падыходзіць старшы дружка, каб зняць «завівала». Смыкам ён паднімаў намітку і закідваў яе на печ, адначасова выказваючы пажаданне: «Адзін сын!», «Два сыны!», «Тры сыны!» і г. д. да дзевяці, а дзесятая дочка, да і та – швачка». Гэта называлася «благаславіць сынамі». Затым дружка вядзе маладую ў танец: правядзе яе тры разы вакол па хаце, і тады ўжо ўсе «гуляюць».

Дзяльба каравая – асобны абрад. Каравай маладога дзялілі ў хаце нявесты, а каравай нявесты – у хаце жаніха. Каравай дзяліў старшы сват. Верх зразалі і аддавалі маладым. Але перш чым дзяліць каравай, прасілі благаславення ў бацькі і маці. Калі дзялілі каравай, маладыя стаялі. Першымі запрашалі пачаць каравай бацька і маці, а потым і ўся радня. Каравай дзялілі з рознымі прыказкамі:

Я дарую іголку і кручка,
Каб было восем сынкоў і адна дачка.

Я дарую вам рубля,
Купіце караля.
Штоб днём каталіся,
А ноч цалаваліся.

Дарую кашэлю гліны,
Каб праз год пазвалі на хрысціны.

Дарую каня з дугою,
Каб малады не бегаў за другою.

Дарую бочку проса,
Каб праз год радзіла матроса.

А вось мае пажаданні:
Колькі ў гэтай хаце сучкоў –
Столькі вам сынкоў,
Колькі дасок –
Столькі дачок.

Дарую веткі зялёнага саду,
Каб малады маладу любіў спераду і ззаду.

Дарую куру-квактуху,
Каб маладая ўсе жыцце паважала свякруху.

Дарую дзве лапаты,
Каб малады маладу не ганяў вакол хаты.

Дарую веткі бярозы,
Каб малады прыходзіў дадому цвярозы.

Я ў бутэльку насыпала жыта,
Каб маладым была добрая жытка.

Праз тыдзень пасля вяселля рэшткі каравая маладыя павінны былі разнесці ўсёй радні, якая была на вяселлі.

Паслявясельная частка называлася на Жыткаўшчыне «пірагі» (госці, пярэзыў). У в. Любавічы «ўвесь цыкл вясельнай абраднасці заканчваецца ўзаемным наведваннем бацькоў маладых. Робіцца гэта праз тыдзень пасля вяселля. На пачастунак запрашаюцца таксама блізкія сваякі – важнейшыя і найбольш сталыя асобы: хросныя бацькі, дзядзькі, цеткі. Іх саджаюць за сталы ў парадку старшынства. На покуці садзяцца бацькі маладой. Ім аказваюць асаблівую пашану. Яны самыя ганаровыя госці. Частуюць іх лепшымі пачастункамі.

Нявеста да гэтага дня не мае права бываць у сваіх бацькоў, нават калі ёй вельмі патрэбна. Тут, у гасцях, бацькі маладой запрашаюць бацькоў маладога прыехаць у наступную нядзелю паглядзець, як яны пажываюць.

Госці на «пірагах» гуляюць даволі доўга. Размова ідзе, як правіла, пра ўзаемаадносіны бацькоў і дзяцей, пра будучае жыццё маладых. Танцуюць мала. Спецыяльных «гасцінных» песень няма, звычайна паўтараюцца тыя, што спявалі сваццї аб жаночай долі на чужыне, у чужым родзе («Зяленая вішня», «Аддала мяне маці ў чужую старану»). У іх – туга і смутак, выкліканыя развітаннем нявесты «дзявоччынай», з сяброўкамі і родным домам. Але такіх песень спяваюць мала. Пяюць у асноўным жартоўныя прыпеўкі.

Так «пірагамі» і заканчваецца цікавае і прыгожае беларускае вяселле.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. Мн., 2003.

Алена Сіразтдзінава

СУЧАСНАЕ ВЯСЕЛЛЕ НА ГОМЕЛЬШЧЫНЕ

Вяселле заўсёды лічылася адной з галоўных падзей у жыцці чалавека, таму з ім звязана шматлікая колькасць звычаяў і прыкмет. У наш час вясельны абрад і паэзія як складаны абрадавы комплекс не захоўвае дакладную паслядоўнасць усіх структурных момантаў, але ў той жа час выяўляе адметныя рэгіянальна-лакальныя асаблівасці. Заўважым, што асобныя элементы традыцыйнага вясельнага абраду, хоць іншы раз і ў трансфармаваным выглядзе, але ўсё ж устойліва захоўваюцца. Як вядома, традыцыйны вясельны цыкл падзяляецца на некалькі этапаў (запоіны, заручыны, пярэпыты, сватанне, зборная субота, першы дзень вяселля, пасад, каравай, другі дзень вяселля, трэці дзень вяселля). Сучасны стан бытавання вясельнай традыцыі дазваляе ўмоўна вылучыць наступныя этапы ў структуры вяселля: 1) прапанова «рукі і сэрца», знаёмства бацькоў, дзявочнік, хлапечнік; 2) выкуп, вянчанне, рэгістрацыя шлюбу, вясельная бяседа ў першы дзень, другі дзень вяселля; 3) зрэдку сустракаецца трэці дзень вяселля, «мядовы месяц».

Варта падкрэсліць, што сёння, як і раней (хоць і страчана магічная аснова), усе дзеянні і песні ў сучасным вясельным абрадзе, прасякнуты жыццесцвярджальным пафасам і аптымізмам, скіраваны на дасягненне ўзаемапаразумення паміж маладымі, забяспячэнне шчаслівай сямейнай долі і дабрабыту, нараджэння здаровых дзяцей.

Спынімся больш падрабязна на кожным з вылучаных этапаў. Перадвясельны этап уключае ў сябе прапанову «рукі і сэрца», знаёмства бацькоў, дзявочнік, хлапечнік і, што самае галоўнае, працэс арганізацыі надыходзячага свята. У сістэме сучаснай вясельнай абраднасці прысутнічаюць і некаторыя элементы давясельных актаў (дамова аб шлюбе, абмеркаванне бацькамі і маладымі часу і месца правядзення вяселля, колькасці гасцей і г. д.).

Дзявочнік як адзін з момантаў давясельнай абраднасці знешне перагукаецца з абрадавым этапам традыцыйнага беларускага вяселля, у прыватнасці са зборнай суботай, калі нявеста развітвалася з сяброўкамі. Адным з элементаў, які яднае гэтыя моманты, з’яўляецца, напрыклад, падрыхтоўка кветак сяброўкамі нявесты для дружыны маладога. Адметныя моманты зборнай суботы – завіванне ёлачкі і пляценне вянка, але, на жаль, у сучасным вяселлі гэтыя рытуалы захаваліся толькі ў асобных раёнах Гомельшчыны (в. Неглюбка Веткаўскага раёна, в. Сведскае Рэчыцкага раёна і інш.).

Сёння, рыхтуючыся да вяселля, маладыя выбіраюць сабе сведкаў (раней іх называлі дружкамі). Старшы сват здаўна лічыўся галоўнай асобай на вяселлі і павінен быць вясёлым і кемлівым чалавекам. У наш час гэтую ролю звычайна выконвае тамада. Ад яго індывідуальных акцёрскіх здольнасцей залежыць амаль увесь ход вяселля. Як правіла, сучаснае вяселле пачынаецца непасрэдна з выкупу. Па сутнасці, сучасны выкуп захоўвае рэшткі старажытнай формы куплі-продажу нявесты і ўключае такія элементы, як выкананне жаніхом, яго сведкам і іншымі сябрамі заданняў, падрыхтаваных сведкай нявесты і яе сяброўкамі, жартоўныя дыялогі паміж сведкамі і іншымі ўдзельнікамі вясельнай цырымоніі, адгадванне загадак і інш. Пасля доўгіх «таргоў», дасціпных жартаў жаніх у выніку атрымлівае магчымасць паехаць з нявестай у ЗАГС.

Выкуп маладой – адзін з самых вясёлых і тэатралізаваных элементаў сучаснага вясельнага абраду. Праблему куплі-продажу, як правіла, вырашаюць сведкі, аднак сам жаніх з’яўляецца актыўным удзельнікам гэтага надзвычай цікавага, нават камічнага мерапрыемства. Выкупляюць нявесту звычайна грашыма, цукеркамі, кветкамі, а таксама абавязкова выкарыстоўваюць гарэлку або шампанскае. Маляўнічасць гэтага тэатралізаванага фрагмента залежыць ад фантазіі і кемлівасці сяброўак нявесты. Падчас выкупу маладой важна імправізацыя. Жаніху неабходна быць падрыхтаваным да розных нечаканасцей, бо ў наш час у святочнае дзеянне ўключаюцца звычайна суседзі і знаёмыя нявесты, таму грошы і цукеркі для сведкаў павінны быць падрыхтаваны папярэдне.

Сяброўкі нявесты выдумляюць самыя розныя перашкоды для жаніха: перагароджваюць дарогу стужкамі, ланцужком з замком, ключ ад якога жаніх павінен выкупіць; прымушаюць пазнаць маладую па адбітку вуснаў на плакаце; прайсці, выкарыстоўваючы свой абутак, па спецыяльна намаляваных на сцяне слядах; адгадаць лічбы (іх запісваюць на паперы, сцяне ці пялёстках «рамонку»), звязаныя з маладым і маладой: дзень іх знаёмства, дзень народзін, рост, вага нявесты і цешчы. Змест сучасных заданняў у большай ступені скіраваны на тое, каб жаніх як мага больш пераканана выявіў веданне рыс характару нявесты. Усё павінна суправаджацца вясёлымі жартамі, спевамі і танцамі.

Калі прапанаваны выкуп раптам не спадабаецца сяброўкам нявесты, то яны могуць выставіць замест сапраўднай «падстаўную нявесту», накінуўшы на яе покрыва. Нярэдка здараецца, што жаніх знаходзіць пад покрывам мужчыну, і гэта стварае камічны эфект. На працягу ўсіх этапаў вяселля важную ролю адыгрывае гумар. У гэтай сувязі можна прывесці выказванне вядомага даследчыка беларускага фальклору А. С. Фядосіка: «Гумар вясельнай паэзіі невычэрпны і шматфарбны. Ён спадарожнічае літаральна ўсім этапам вяселля: запоінам, заручынам, пасаду нявесты, абраду выпякання і раздачы каравая» [1, *195*]. Выкупіўшы нявесту, жаніх падносіць ёй вясельны букет, і ўжо пасля гэтага маладыя адпраўляюцца ў ЗАГС.

Пасля рэгістрацыі шлюбу маладыя садзяцца ў першую машыну вясельнага поезда. Адметным у сучасным вяселлі з’яўляецца такі момант, як наведванне маладымі разам з гасцямі памятных і прыемных для іх мясцін (першай сустрэчы, прызнання ў пачуццях, спатканняў). Але часцей за ўсё маладыя пад’язджаюць з кветкамі да помнікаў.

Па традыцыі маладых пасля рэгістрацыі шлюбу ўрачыста сустракалі на парозе дома жаніха. Маці маладога выносіла на прыгожым ручніку круглы бохан каравая з соллю і чарку з гарэлкай. Маладыя выпівалі і разбівалі шкляны посуд на шчасце, а потым адкусвалі хлеб. У народзе існуе прыкмета: хто здолее адкусіць большую частку, той і будзе гаспадаром у хаце. Лічылася, што маладыя павінны з’есці ўвесь каравай самі і ніводнай крошкі не выкінуць. Згодна з народнымі ўяўленнямі, толькі ў гэтым выпадку ў доме будзе дастатак, згода паміж маладымі, іх яднанне (маладыя будуць нібы крошкамі аднаго жытняга каравая). Каравай, падрыхтоўцы якога надавалі магічнае значэнне,

выпякалі спецыяльна запрошаныя жанчыны-каравайніцы і хросная маці. Калі пяклі каравай, то тройчы прыгаворвалі: «*Благаславіце каравай і каравайніц, бацька і матка, людзі добрыя*» (3 разы). Калі ставілі каравай у печ, спявалі:

Караваю, мой раю,
Я па цябе скучаю,
Бо даўно цябе я ня пякла,
Ды й гарэлкі ня піла.
Караваю, мой раю,
Я па цябе скучаю [* 1].

Заўважым, што традыцыя сустрэчы маладых на Гомельшчыне адбываецца ў розных варыянтах. Так, часцей за ўсё сёння маладых сустракаюць пасля загса ці царквы ў тым месцы, дзе будзе адбывацца вяселле (сталовая, рэстаран). Калі бацькі падносяць каравай, то не абавязкова, каб у салонцы была соль, там можа быць і цукар. Маладыя не адкусваюць каравай, а «ламаюць», каб не кусацца, і «соляць» яго адзін аднаму цукрам, каб жыццё было салодкае. Выпіваючы шампанскае з аднаго бакала, яны не разбіваюць яго (асцерагаюцца разбіць уласнае шчасце), а захоўваюць, каб пасля доўгіх гадоў шчаслівага жыцця перадаць сваім нашчадкам.

Яшчэ маладыя запальваюць свечку як сімвал кахання, жыцця, але пасля гасяць, каб мець магчымасць запальваць яе ў асабліва памятныя, знамянальныя для іх дні сямейнага жыцця, бо, зыходзячы з мясцовых уяўленняў, на вясельным стале свечка не павінна стаяць. Бацькі ў чарговы раз благаслаўляюць маладых, падыходзячы да іх з іконай. Маладыя павінны падзякаваць бацькам і пакланіцца ім. Жаніха і нявесту абавязкова абсыпаюць зернем, цукеркамі, грашыма. Усё гэта робіцца для забеспячэння заможнага жыцця.

Сёння падчас вяселля значная роля належыць забаўляльным конкурсам. Звычайна іх праводзіць тамада. Напрыклад, калі захочацца даведацца, хто будзе галоўным у сям’і, то маладым прапануецца яблык з запалкамі, якія вымаюцца маладымі па чарзе, з прагаворваннем адзін аднаму пяшчотных слоў. Той, каму трапіцца кароткая запалка, і будзе галавой сям’і. Або маладыя (кожны ў бок ад сябе) перадаюць пацалунак. Чый пацалунак хутчэй вернецца, той будзе і галоўным у сям’і.

Увогуле конкурсы на вяселлі можна падзяліць на дзве групы: для маладых (выбар старэйшага ў сям’і, размеркаванне абавязкаў, клятвы маладых, угадванне абранніка) і для гасцей (песенныя, танцавальныя, а таксама грашовыя). Так, напрыклад, сяброўка нявесты ў паўзункі збірае грошы на дзяўчынку, а сведка жаніха – на хлопчыка. Тым самым прысутныя даведваюцца, каго з іх кожны жадае. Перамагае той, хто назбірае больш грошаў.

У наш час падзел каравая захоўваецца не заўсёды. Часцей за ўсё ўручаюць маладым падарункі на пачатку вяселля. Выключэнне складаюць выпадкі, калі маладыя жадаюць вытрымаць народную традыцыю. Пасля падзелу каравая маладая выходзіць на свой апошні дзявочы танец, закрывае вочы і выконвае танец пад прыгожую музыку. Вакол нявесты становяцца

незамужнія дзяўчаты, якія ходзяць, нібы ў карагодзе, вакол яе. Затым маладая кідае свой букет: якая дзяўчына зловіць яго, тая хутчэй за ўсіх выйдзе замуж. Менавіта яна становіцца ў цэнтр круга і працягвае танцаваць, але ўжо не закрываючы вачэй, а потым перадае букет наступнай дзяўчыне, пакуль усе прысутныя дзяўчаты не атрымаюць букет, які вяртаецца той, што злавіла яго першай.

Магчымы і іншы варыянт дзявочага танца. Маладая танцуе ў цэнтры і нікому не аддае свой букет, а пакідае яго сабе. Затым да яе падыходзіць маці маладога, здымае з галавы нявесты «вэлён» (вэлюм) і завязвае хустку. Маладая у сваю чаргу прымярае вэлюм незамужнім дзяўчатам, каб апошнія хутчэй павыходзілі замуж.

У сучасным вяселлі Гомельшчыны можна сустрэць яшчэ адзін надзвычай прыгожы момант у час выканання вясельнага карагода. Нядаўна абвешчаныя суджанымі ходзяць па кругу з заплюшчанымі вачыма: маладая жонка аддае свой вянок каму-небудзь з дзяўчат, а муж – кветку з рук маладой ці падвязку з яе нагі аднаму з хлопцаў. Зроблены імі выбар павінен падказаць хуткае наступнае вяселле.

Часцей за ўсё кульмінацыяй святочнай бяседы з’яўляецца апошні танец маладых і ўсіх гасцей. Маладыя і госці трымаюць у руках свечкі і прыгожа танцуюць, думаючы толькі пра самае светлае, добрае. Замест свечак могуць быць ружы, якія ў канцы танца аддаюць маладым.

Зразумела, што раней вяселле было асабліва запамінальным і прыгожым спектаклем-гульнёй, святкавалася з захаваннем усіх этапаў, выкананнем абрадаў і песень. Сучаснае вяселле больш свабоднае ў выбары сцэнарыя, але некаторыя элементы традыцыйнай абраднасці не толькі засталіся ў ім, але нават набылі новыя рысы. Як бачым, вяселле з’яўляецца найбольш багатым і паэтычным з усіх старажытных абрадаў. Цяжка знайсці такую пару, якая б абышлася хоць бы без самага сціплага святкавання гэтай падзеі.

Хочацца верыць, што вяселле з усімі яго рытуальна-абрадавымі элементамі і далей будзе захоўваць важнае значэнне як неабходны этап уладкавання сям’і, а значыць, і агульнай культуры грамадства.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана ад Паданочай М. Н., 1942 г. н., г. Гомель.

ЛІТАРАТУРА

1. *Фядосік А. С.* Праблемы беларускай народнай сатыры. Мн., 1978.

Настасся Кузьміч

АСАБЛІВАСЦІ ТЭРМІНАЛОГІІ ТУРАЎСКАГА ВЯСЕЛЛЯ

Вусная народная творчасць беларусаў да сённяшняга часу захоўвае шмат рэгіянальна-лакальных асаблівасцей. У гэтых адносінах яскравым прыкладам з'яўляецца Тураўшчына, вясельны фальклор якой вылучаецца шэрагам спецыфічных рыс, у прыватнасці ў вобласці тэрміналогіі. Арэальнае даследаванне традыцыйнай тэрміналогіі тураўскага вяселля яшчэ не праводзілася – гэта праца на перспектыву. Зразумела адно: папярэдні разгляд некаторых асаблівасцей метамовы тураўскага вяселля нельга праводзіць ізалявана, без сувязі з адметнымі рысамі самога абраду і яго паэзіі.

З прыходам нявесты ў дом жаніха звязвалі вялікія надзеі. У ёй бачылі працавітую, старанную, клапатлівую гаспадыню, што будзе дапамагаць бацькам мужа. Калі зыходзіць з этнаграфічных апісанняў тураўскага вяселля, то заўважым, што асабліва важнае значэнне надавалася працэсу падрыхтоўкі да яго. Ужо на гэтым этапе вялікую ролю адыгрывалі пэўныя вясельныя чыны. Прыгожыя сарочкі як для жаніха, так і для нявесты шылі дружкі маладой, яны ўпрыгожвалі абразы і засцілалі лавы. Дзеянні суправаджаліся песнямі, адпаведнымі моманту. Цікава, што ў творах маглі спалучацца вясельныя і хрэсьбінныя матывы з ужываннем адметных тэрмінаў:

Часала Надзенька белы лён,
Штоб соткаць сорочэчку для родзён.
Я ж ее шыла, розшывала,
Шоб ты, Ганночка, прымерала.
Прымераўшы за мною,
Возьмеш мене кумою [3].

Дружкі жадалі заручонай дзяўчыне шчасцейка ў новай сям'і, выкарыстоўваючы пры гэтым традыцыйныя тураўскія выслоўі:

Дай бог, штоб було шчасце і доля,
Дай бог шчасця, да шчэй дай бог удацца.
Ек будзе добра свекруха, то і будзе добрэ [3].

Адзначым, што абрадавая проза тураўскага вяселля вылучаецца значнай колькасцю рэгіянальных слоў, устойлівых выразаў, прыказак, прымавак, прыгаворак. Напрыклад, па-рознаму называлі палешукі пасаг нявесты. Найбольш распаўсюджанымі лічацца ў тураўлян словы «вено» і «посага». Паводле тлумачэнняў, узятых з «Тураўскага слоўніка», «вено» – пасаг у выглядзе каровы: «*Ек кажуць, бацько даў доццы вено, то даў карову*». З венам звязаны абрад *перапой*: «*Колі молодую завезуць к молодому, сядуць за стол – ее родня – і перэпіваюць корову, седзяць і мукаюць, а тые, шо на веселье прыглашоные, веселные, спеваюць: «Ек на праўду, то нехай бог спасе, а не на праўду, нехай воўк несе*».Перапіваючы, на Тураўшчыне прыгаворвалі: «*Даю тобе вено і тры копі сена*» [2, І, *111-112*].

Адметным чынам называліся і ўдзельнікі вяселля на розных яго этапах. Напрыклад, за жанчынамі з ліку нявесціных гасцей замацаваліся назвы «*берэзянкі*», «*берэзьянкі*», «*берэзынкі*», а за гасцямі з боку маладога, якія былі запрошаны, — «*веселныя*», «*весельныя*»: «*А тые, шчо на веселье прыглашоныя, веселные, спеваюць*» [2, І, *118*].

«*Боярымі*», або «*боярамі*», былі вясельныя госці, аб якіх спявалася ў песнях:

Прыехало семсот бояроў на мой двор.
Познай, познай, дзеўчынонька, которы твой.
Шо ў сінем, у зелёном, то не мой,
А шо ў вотлозі, у золотом поесі, то мой.

Лік 700 звычайны для абрадавых песень. Напрыклад, у каляднай песні дадзеная традыцыйная гіпербала з'яўляецца сродкам велічання дзяўчыны: да маладой жняі прыходзяць на поле аж 700 сватоў. Вясельныя баяры малююцца як шумны натоўп: «*Да гукалі баярые, цераз село едучы: / Ці ж усе му, любуе боярые, цераз село переехалі*? » [2, I, *78*].

Варыянтнасцю адрозніваюцца і найменні сваццi: «*свахна*», «*свашка*», «*сваха*». Ёй адрасуюцца жартоўныя песні:

Дзе наша старша сваха волочыласа,
Шо по пояс умочыласа?
Ці конопелькі брала,
Ці сыночка лопатою ўстрэчала?

Свахні характарызуюцца як пяюхі: «*Бо ўжэ твою галоньку дружкі обселі, свахны обпелі*» [2, V, *16*]. Такім чынам, варыянтныя назвы суадносяцца і з родзічамі, і з гасцямі.

Даволі часта ў тураўскім вясельным фальклоры прысутнічае слова «*вайна*» ў значэнні «вясельная дружына»:

Маладая дзевачка,
Выйдзі за варота.
Выйдзі за варота,
Да прыляж к дарозе.
Ці шуміць ліст, дуброва,
Ці звініць дарога,
Бо то ж твая вайна едзе,
Будзе цябе ваяваць.
Будзе цябе ваяваці,
Тваё дабро забіраці.
Усей твой двор зваюе
І камору спустуе [1, *498*].

Лексема *панарад* зафіксавана ў фальклорнай мове ў значэнні «убор дзяўчыны»:

Прадай, прадай, татусечка,
Зеляненькі сад.
Да й спраў жа ты, мой родненькі,
Увесь панарад:
Саяны зеляныя мушкаваны,
Чырвянцовы паясочкі і з махрамі,
Казловыя чаравічкі з гаплікамі [3].

Цікавасць уяўляе і абрад дзяльбы каравая, які суправаджаўся living прыгаворкамі, зычэннямі:

Дарую куру-квахтуху,

Каб маладая ўсё жыццё паважала свякруху.

Дарую дзве лапаты,
Каб малады маладую не ганяў вакол хаты.

Дарую кветкі бярозы,
Каб малады прыходзіў дадому цвярозы.

Я ў бутэльку насыпала жыта,
Каб маладым была добрая жытка.

Дарую капусты бочку,
Каб у кожным куточку – па сыночку,
А пасярод хаткі
Каб бегалі дзяўчаткі [3].

Спраўляючы вяселле, людзі рыхтавалі да яго самыя разнастайныя стравы. Сярод іх былі тыя, якія сігналізавалі аб заканчэнні вясельнага частавання. На Тураўшчыне гэта кампот і каша. І вось калі на стол падавалі кампот з груш і кашу, то гаварылі наступнае: «*Ек далі кашу, то няма ўжо пашы*»; «*Ек далі кампот з груш, то нічога ўжэ не руш*» [3]. Адзначым, што ў іншых мясцінах такімі стравамі маглі быць боршч і каша, кісель. Гэта азначала, што гасцям трэба было збірацца ісці.

Вяртаючыся з вяселля, кожны з удзельнікаў прыносіў дадому *весельнік* – гасцінец з вяселля: «*Узяў весельніка і пайшоў до того пана*» [2, I, *118*].

Ужо гэтыя некалькі прыкладаў сведчаць аб багатым тэрміналагічным дыяпазоне тураўскага вяселля, якое захавала да нашых дзён нямала спецыфічных рыс. Як бачым, палешукі беражліва ставяцца да сваёй духоўнай спадчыны, ганарацца багатай і змястоўнай традыцыйнай народнай культурай, сярод якой пачэснае месца займае каларытнае тураўскае вяселле.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш, З. Я. Мажэйка. Мн., 1983. Кн. 3.
2. Тураўскі слоўнік: у 5 т. Мн., 1982–1987.
3. Фальклорны архіў гарадскога Дома культуры г. Турава.

Марына Галагуш

ВОБРАЗ ГЕРОЯ-ВАНДРОЎНІКА Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Фальклорныя героі часта «ідуць у свет», іх мэтай з'яўляюцца пошукі чалавека, прадметаў, вытлумачэнне з'яў рэчаіснасці, набыццё ведаў, разуменне маральных ці матэрыяльных каштоўнасцей. Герой пры гэтым пакідае звыклае асяроддзе, тую культурную прастору, у якой вырас, выхоўваўся, назапашваў веды пра рэчаіснасць. Вандроўніцтва здзяйсняецца або па канкрэтных прычынах, або без іх. У шырокім значэнні вандроўнік – гэта «чалавек, які вандруе, падарожнічае» або «той, хто часта мяняе месца жыхарства, вядзе

неаседлы спосаб жыцця» [5, *105*]. Мы будзем лічыць вандроўнікам фальклорнага героя, які пакідае сваё асяроддзе і выпраўляецца ў свет для дасягнення пастаўленай мэты або без яе, разгледзім тыпы герояў-вандроўнікаў, іх асаблівасці і спецыфіку вобразаў.

Шматлікія фальклорныя тэксты пачынаюцца з гарманічнай сітуацыі, якая парушаецца злымі сіламі. Для вырашэння канфлікту неабходна ўмяшанне героя, адрознага ад іншых людзей незвычайнымі фізічнымі ці разумовымі здольнасцямі. Парушэнне гармоніі можа быць звязана з пэўнай нястачай (напрыклад жаданнем мець свінку-залатую шарсцінку), вадой, і тады мэта героя – вызтаваць царскую дачку, якую выкраў змей, знайсці каханую дзяўчыну і інш. Недахоп можа актуалізавацца ў выглядзе прыродных аб'ектаў ці прадметаў, на пошукі якіх выпраўляецца герой (сонца, месяц, зоркі, маладзільныя яблыкі). Актыўнасць героя можа ініцыіравацца недахопам інфармацыі аб незвычайным (напрыклад, чаму сонца не заходзіць?). Імкненне пайсці ў свет выклікаецца таксама спецыфічным душэўным станам героя.

У залежнасці ад мэт вандроўніка можна вылучыць некалькі тыпаў герояў: 1) Герой-абаронца (альбо выратавальнік) – той, хто адпраўляецца ў свет для вяртання сацыяльнай раўнавагі; 2) герой-шукальнік, які ставіць перад сабой маральна-інтэлектуальныя задачы; 3) герой-выгнаннік, які вымушаны пакінуць родную краіну па незалежных ад яго прычынах; 4) герой-валацуга, мэты якога не акрэслены.

Найбольш значнае месца ў беларускім фальклоры належыць ***герою-абаронцу***. Такі герой выпраўляецца ў падарожжа з мэтай вярнуць страчаную раўнавагу. Ён можа абараняць кагосьці ці штосьці, абапіраючыся на адносіны кроўнай, сваяцкай роднасці, грамадзянскія ці агульначалавечыя абавязкі. Так, у беларускіх чарадзейных казках абаронца ідзе вяртаць сястру і братоў ад змея («Кацігарошак»), «*шукаць маткі*» («Іван-дурак») [6, *77–85*]. У іншым выпадку ён адпраўляецца выратоўваць свет ад ліхога злодзея, пачвары (Абжоры, Юды, Кашча, Змея і пад.), знаходзіць «*сонца, месячак і зорачкі*» [6, *66–77*] («Пра Івана-дарагана») – гэтыя дзеянні сведчаць аб высокай маральнасці героя, разуменні ім абавязкаў перад усім грамадствам. Значная роля належыць тут і пачуццю патрыятызму, з якім абаронца накіроўваецца на пераадоленне цяжкасцей і выпраўленне недасканаласцей у свеце. У беларускіх чарадзейных казках ён можа адпраўляцца ў падарожжа з мэтай «*разысківаць царскіх дачарэй*» [6, *113–122*] («Вячорка, Паўночнік і Заравы»). Нельга сказаць, што ім рухае адчуванне грамадзянскага абавязку перад царом. Даволі часта памкненне суправаджаецца асабістай зацікаўленасцю: герой-выратавальнік здзяйсняе подзвігі толькі пасля таго, як даведваецца пра ўзнагароду. Стымулам у казках звычайна служаць паўцарства ды жаніцьба на царскай дачцэ. Як бачым, паміж героямі маюцца адрозненні, якія абумоўлены бескарыслівасцю памкненняў ці некаторым прагматызмам. Часта ад гэтага залежыць і далейшы лёс выратавальніка.

Герой паказаны здольным змяніць сітуацыю, бо цяга да вандроўніцтва праяўляецца ў юнацтве, калі ён усведамляе цяжкія наступствы парушэння гарманічнага існавання свету і соцыума, неабходнасць вярнуць страчаную

раўнавагу. Часцей за ўсё дасягненне мэты прыводзіць да змены сацыяльнага статуса героя-абаронцы.

У фальклорнай традыцыі матыў выратавання, вызвалення часцей за ўсё звязаны з прадстаўніком мужчынскага полу. Праўда, сярод іх ёсць тыя, сваяцтва якіх вядзецца па жаночай, мацярынскай лініі (Удовін сын, Іскарка парубак дзевічы сын, Таратурак і інш.). Разам з тым у шэрагу твораў функцыі героя-абаронцы выконваюцца жаночымі персанажамі. Заўважым, што ў чарадзейных казках яркіх жаночых вобразаў абаронцаў значна менш. Гэта Настасся Прыкрася («Іван і Настася» [6, *479–484*]), якая адстойвае ў першую чаргу уласную годнасць і гонар, а таксама жанчына-ваяка, якая змагаецца з героем-асілкам («Іван Іванавіч – рымскі царэвіч» [6, *484–499*]). Можна сказаць, што персанажы-мужчыны ставяць перад сабой больш складаныя і значныя задачы, чым жанчыны, могуць выступаць у розных асяроддзях, дзейнічаць у прасторы іншасвету. Мужчынскі персанаж можа выбіраць паміж тым грамадствам, якое прымае яго як свайго (бо менавіта там ён здзяйсняў свае подзвігі), і грамадствам, якое ён калісьці пакінуў для дасягнення мэты, не спыніцца на дасягнутым і далей пайсці ў свет, шукаючы новых подзвігаў, выпраўляючы раз за разам несправядлівасць. Жаночы вобраз трывала замацаваны за першаснай, роднай прасторай. Жанчына-выратавальнік, як правіла, вяртаецца ў сваё асяроддзе. Цікава, што за ёй ідзе і мужчына: «*Яна яго завець у сваё царства, а ён яе ў сваё... паехалі ў яе старану*» [6, *488*]; «*царскі сын вывеў чэцвера коней, забраў сваіх швагроў і жану з сынам і паехаў к свайму цесцю*» [7, *123–126*].

Інакш распрацоўваецца жаночы вобраз абаронцы ў навелістычных казках. Гераіня смела выпраўляецца ў дарогу, сама выкрывае злодзеяў, праяўляючы кемлівасць і спрыт, карае іх, што збліжае яе вобраз з мужчынскімі вобразамі герояў-выратавальнікаў у чарадзейных казках. Такой паўстае гераіня казак на сюжэты «Жаніх-разбойнік» і «Дзяўчына ў разбойнікаў».

Балада «ставіць у цэнтр увагі індывідуальны чалавечы лёс» [3, *23*], таму філасофскія, этычныя, сацыяльныя і іншыя праблемы разглядаюцца праз прызму канкрэтнага лёсу чалавека. У якасці героя-выратавальніка таксама паўстае жанчына. Так, народныя балады захавалі сюжэты, дзе сцвярджаецца здольнасць дзяўчыны абараняць сваю краіну. Пра гэта сведчыць цыкл балад пра «Дзяўчыну-ваяўніцу». Гераіня добраахвотна едзе на вайну, узначальвае войска, паказвае сапраўдныя дзівосы: «*семсот палякаў зрубала*» [1, *131*], заслугоўвае ўдзячнага слова самога караля. Яе лёс можа быць і трагічным: у адным з варыянтаў балады дзяўчына тоне ў моры. У баладах, як і ў казках, дзяўчына таксама абараняе сваё асяроддзе, аднак вобраз раскрываецца больш маштабна, велічна і паэтычна.

Кожны з герояў-выратавальнікаў розніцца паводле жыццёвага выбару пасля дасягнення мэты. Можна вылучыць некалькі відаў герояў-выратавальнікаў у залежнасці ад іх далейшага лёсу:

1. Герой, які вяртаецца. У беларускім фальклоры такія персанажы «ідуць у свет», здзяйсняюць подзвігі дзеля роднай краіны, царства, роднай сям'і. Чужына не для іх, яны вяртаюцца і працягваюць жыць там, дзе жылі: «*А*

Іскарка – парубак з гэтай дзявіцай і звянчаліся і паехалі ў сваё царства» [6, *85–96*] («Іскарка – парубак дзевічы сын»).

2. Герой, які назаўсёды пакідае радзіму. На радзіму яны не вяртаюцца, асабліва калі жылі там ва ўмовах «нечалавечага грамадства», як у казцы «Івашка Мядзведжае вушка». Івашка меў маці-жанчыну і бацьку-мядзведзя, што тлумачыць яго імкненне вырвацца з прыродных умоў жыцця, якія не адпавядалі яго ўнутранаму стану. Гэты выпадак не адзінкавы: у беларускіх чарадзейных казках назіраецца тэндэнцыя руху героя менавіта да *чалавечага грамадства*, якое дае магчымасць рэалізацыі яго ўменняў, здзяйснення яго жаданняў, спробы спасціжэння новага [6, *133–139*].

3. Герой пад знакам смерці. Выратавальнікі такога тыпу пасля дасягнення мэты камянеюць ці паміраюць. Калі для быліннага Іллі Мурамца смерць ў баі не наканавана, то ў казцы яго спасцігае смерць-ператварэнне: «*Сам па калені ўехаў у зямлю і зрабіўся каменем*» [6, *295-299*] («Пра Іллюшку»). Герой можа памерці ў выніку парушэння забароны іншым персанажам. Так, у казцы «Курыла Кажамяка» [2, *504–505*] маці парушыла забарону сына глядзець на яго соннага і «*як толькі глянула на яго, так ён і памёр*» [2, *505*]. Звычайна смерць такіх герояў абумоўлена іх празмерна вялікімі жаданнямі і магчымасцямі, што супярэчыць правілу *meden agen* (залатая сярэдзіна; нічога празмерна).

4. Вечны бадзяга. Прадстаўнікі гэтага тыпу найбольш блізка падыходзяць да вобраза менавіта вандроўніка ў яго шырокім сэнсе: у канцы твора яны не застаюцца ў канкрэтным месцы, ідуць далей: «*выратаваў сястру і паехаў у свет*» [6, *224–229*] («Казка пра змея»). Мэты далейшага падарожжа розныя, але фактычна акрэслены тып героя-выратавальніка ўжо набліжаецца да героя-шукальніка.

5. Апошні від прадстаўлены жаночымі вобразамі. Жанчыны застаюцца захавальнікамі спрадвечных устояў, сваіх радавых традыцый. Такімі мы бачым гераінь у казках і ў баладах.

Другі тып героя-вандроўніка – ***герой-шукальнік***. Ён выступае як чалавек, які хоча нечага дазнацца, «пазнаць свет», спасцігнуць новае, выпраўляючыся ў падарожжа ў пошуках інтэлектуальных і маральных здабыткаў. Найчасцей такі герой імкнецца даведацца пра тое, што дало б яму магчымасць ісці да самаўдасканалення, а іншым людзям – да гармоніі з сабой і светам: «*Пайду, – кажэ, – к яснаму сонейку, яно ўсюды свеціць, усё бачыць, дак усё знае. Запытаю ў яго, чаму так робіцца на свеці*» [4, *124*]. У беларускіх чарадзейных казках герой шукае бяду (ліха, гора), праўду, ісціну для таго, каб зразумець сутнасць гэтых з'яў, праверыць тое, што чуў ад бацькоў і дзядоў, але сам не бачыў. Ён вяртаецца назад іншым, інтэлектуальна ўзбагачаным, навучаным, гатовым несці веды іншым людзям, каб і тыя «*зайшлі к кожнаму і расталкавалі*» [7, *203–213*] («Казачнік і песельнік»). Вобразаў героя-шукальніка ў баладах не выяўлена.

Цікавым з'яўляецца трэці тып героя-вандроўніка – ***герой-выгнаннік***, які вымушаны пакінуць свой край, становіцца чужым, бо тут яго не прымаюць. Прычына выгнання ў казках – фізічная недасканаласць героя, негатыўнае стаўленне да яго асобных прадстаўнікоў роднай сям'і, праклён. Гэта такія

вобразы, як Нязнайка, сірата Іван [6, *427–429*]. Герой-выгнаннік часта ператвараецца ў абаронцу, але здзяйсняе свае подзвігі ўжо па-за межамі ранейшай прасторы. Ён бачыць перад сабой іншы свет, мяняе прыярытэты і застаецца там, дзе яго прымаюць і адносяцца як да годнага чалавека. Колішняе выгнанне дапамагло герою стаць шчаслівым: «*Бязногі багатыр жаніўся з царэўнай да й заўладаў палавінай царства*» [6, *334–346*] («Меднае чудавішча»).

У беларускіх баладах у якасці выгнанніка выступаюць прадстаўнікі абодвух полаў, якія здзейснілі недазволеныя мараллю ўчынкі (забілі ці атруцілі жонку, мужа, нявестку і пад.), з-за чаго грамадства жорстка асуджае іх і праганяе. Часам расправа за злачынства адбываецца на месцы, як у баладзе «Кара за спробу атруціць мужа», калі муж вырашае: «*Прывяжу жану к конскаму хвасту, / А пушчу каня ў зялёныя луга*» [1, *515–516*]. Але сустракаюцца прыклады, дзе прычынай выгнання служаць унутрысямейныя адносіны. Так, у казцы «Пра Маглоську і Аўдоську» баба выганяе дзедаву дачку, якую стары павінен завесці ў лес і пакінуць там на верную смерць. У вобразе галоўнай гераіні ўвасоблены ідэал беларускай дзяўчыны, якая перамагае абставіны і вяртаецца дадому шчаслівая і адораная Марозам: «*Мароз скінуў ёй усяго-усяго: куфар адзежы і чаравікі, пара коней і павозка такая ўбраная*» [7, *228–231*]. Гістарычна такая выгнанніца звязана з ініцыяльнымі абрадамі, яе выгнанне часовае, але ў казках заўсёды падкрэсліваецца, што дзяўчына становіцца шчаслівай дзякуючы сваім асабістым якасцям і характару.

Самы рэдкі тып героя-вандроўніка – ***валацуга***. Вобраз валацугі раскрываецца толькі ў чарадзейных казках, у баладах ён адсутнічае. Герой-валацуга выпраўляецца з дому без усялякай мэты, часцей за ўсё так яе і не знаходзіць. На працягу падарожжа можа між іншым дапамагчы людзям і пайсці далей. Прадстаўнікі гэтага тыпу не прагнуць знайсці сабе месца ў канкрэтнай прасторы, яны існуюць як бы па-за яе межамі, не прылічаюць сябе да канкрэтнага соцыума. Так яны і працягваюць жыць, вандруючы па свеце, і «*іскаць бог знаець чаго*» [6, *299–304*] («Як Ілля Мурамец пабядзіў Салаўя-разбойніка, Абжору, Алькадзіла»).

Такім чынам, герой-вандроўнік у беларускіх чарадзейных казках і баладах паўстае як абаронца, шукальнік, выгнаннік і валацуга. Кожны з вобразаў па-свойму цікавы, адметны і патрабуе дэталёвага разляду. Чарадзейныя казкі прадстаўляюць ўсе чатыры тыпы героя-вандроўніка, у баладах знайшлі ўвасабленне вобразы героя-абаронцы і героя-выгнанніка. Найбольш распаўсюджаным у беларускім фальклоры з'яўляецца тып героя-абаронцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады: у 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мн., 1978. Кн. 2.
2. Беларускі фальклор: хрэст. / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. Мн., 1996.
3. *Салавей Л. М.* Беларуская народная балада. Мн., 1978.
4. *Сержпутоўскі А. К.* Казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета. Мн., 2000.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. Мн., 2002.
6. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 2003. Ч. 1.

7. Чарадзейныя казкі у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 2003. Ч. 2.

Раздзел 4

ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА – МОВА

Анатолий Андреев

«ТИП» И «ХАРАКТЕР» : СТРУКТУРНЫЙ АСПЕКТ ОБРАЗА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

В научном литературоведении, вопреки мифам, вообще нет ничего академического, то есть сугубо умозрительного, исключительно теоретического, что существует само по себе и никак не связано с «живыми» (то есть художественными) текстами. В таком контексте академическое (мертвое) – значит ненаучное. Любой научный постулат, любое обобщение, за которыми стоит бесконечная череда живых литературных явлений, всегда «работают» и являются руководством к действию. В такой «безобидной» науке, как литературоведение**,** *как и в любой другой науке*, все дышит реальностью, плотью и кровью. Любой закон или постулат – дорогого стоят, ибо воплощают квинтэссенцию реальности в определенном отношении.

Проверим это на простом примере. Формальное разграничение «типа» и «характера» как разных структур персонажа ведет к далеко не академическим последствиям. Природа художественного произведения – целостна, «сдвиг» на одном уровне неизбежно ведет к «цепной» реакции: обновляется вся содержательная и формальная парадигма. Действие этого «закона» мы сейчас и продемонстрируем.

Под «типом» мы имеем в виду не совокупность характеров (или вообще *совокупность* чего бы то ни было), а *структуру персонажа*, которая реализуется *через набор однонаправленных признаков, или вообще через один признак*. От типа идет прямая дорога к характеру. Характер не отрицает тип, он строится на его основе. Под характером имеем в виду также структуру персонажа, которая отличается от типа тем, что х*арактер всегда начинается там, где одновременно совмещается сразу несколько типов*. При этом «базовый тип» в характере не размывается до аморфности (он всегда просвечивает сквозь характер), однако резко усложняется иными «типическими» свойствами. *Характер, таким образом, представляет собой набор разнонаправленных признаков при ощутимом организующем начале одного из них.*

Подчеркнем: личность в условных, дореалистических системах отражается не через характер (его еще нет в литературе), а через тип.

Возьмем два по-разному организованных произведения: повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и рассказ В. В. Набокова «Рождество». Активных действующих лиц в рассказе Набокова – всего двое: некто Слепцов и

Тот, Кто повествует о произошедшем: повествователь. В субъектной организации произведения нет ничего необычного: смысловая «стереоскопичность» достигается способом традиционным – путем совмещения разных ***субъектов речи*** и, что принципиально, разных ***субъектов сознания*** (последние в отличие от первых отмечены разностью мировоззренческих позиций). Если характер Ивана Ильича (героя повести Толстого) прослежен с самых истоков его формирования до сложнейшей трансформации в конце произведения, то ***характера*** Слепцова как такового в рассказе нет. Он (характер, то есть специфически структурированная информационная система, в которой сопряжены несколько субъектов сознания, внутренне конфликтующих друг с другом) абсолютно не актуален, в нем нет нужды, поскольку Слепцову доверено быть носителем информации одноплановой, одномерной, непротиворечивой. Слепцов как субъект сознания, выражающий информацию одномерную, является ***типом***, но не характером. Тип и характер, таким образом, – это принципиально разные информационные (следовательно, духовные и, далее, духовно-эстетические) возможности.

Отметим, кстати, и такую художественную – следовательно, духовно-информационную – возможность: если перед нами ***характер героя***, пересекающийся в духовном плане с ***характером повествователя***, то мы имеем дело с целым спектром организованных точек зрения, а не с двумя «персонажами». Формально мы воспринимаем два субъекта сознания, но поскольку каждый из них является ***характером***, вбирающим в себя несколько ***типов***, то фактически мы имеем дело с таким «объемным» субъектом сознания, который вмещает в себя иные субъекты сознания. В результате нам предлагается то, что часто называют *моделью мира*, то есть целую систему отношений, которая состоит из разных позиций – мировоззренческих, духовных позиций. Множество точек зрения, множество типов отношений – вот вам и некое подобие «мира». Мир – это множество. Из этого следует: небольшое произведение может обозначить информационные возможности большого мира. Собственно, это и значит реализовать художественный потенциал малого жанра. Хороший рассказ – это контуры модели мира.

Таким образом «от типа – к характеру» это не просто некий условный, академический вектор, а тенденция развития культуры, – тенденция, отражающая информационное обогащение по линии, которую можно назвать «возрастание роли личности в культуре», по линии *персоноцентризма*. Информационная многоуровневость и многосложность отражается не только в количественном выражении (увеличивается некий «ком» информации, объем байтов и мегабайтов), но прежде всего в качественном: меняется ***структура субъекта сознания***. Все эти повествователи, картины мира, типы и характеры – симптом резкого изменения качественной характеристики одного момента универсума: ***личности***. Личность становится центром мироздания, точнее, мы начинаем осознавать эту данность, давно и помимо нас существующее положение вещей. Литература лишь помогает понять это. В информационную эпоху литература становится другой: или адекватной эпохе (в малой форме отразить большое содержание – значит, соответствовать высокому

культурному уровню) или «адекватной наоборот»: расслаблять, намеренно снижать информационные нагрузки на личность, развлекать (таков феномен массовой литературы, где господствуют типы и практически отсутствуют характеры). Второе удается гораздо лучше. Но тут уж на зеркало неча пенять: социальный заказ сегодня – даешь низкокачественную литературу. Даешь типы. Сказки и мифы. Спрос (скудные информационные потребности) определяет предложение – литературу, главной характеристикой которой является отсутствие в ней личностного начала.

Такова культурная цена академического вопроса «типы и характеры как структурный аспект образа повествователя». Таковы возможности целостного подхода к литературе, художественному произведению и всем его ингредиентам.

Ульяна Верина

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВЕРЛИБР И НАРОДНАЯ ПЕСЕННАЯ ПОЭЗИЯ (Г. Айги «Поклон – пению: Сто вариаций на темы народных песен Поволжья»)

Сборник «Поклон – пению: Сто вариаций на темы народных песен Поволжья» – один из наиболее значимых в творчестве Г. Айги. Он создавался более 12 лет (по утверждению С. Завьялова – это «главный труд последних 18 лет его жизни»): первая часть – «Тридцать шесть вариаций на темы чувашских и татарских народных песен» (1988–1991), вторая часть – «марийско-чувашская» (1998–1999), третья – «чувашско-удмуртская» (1999–2000). Предполагалось также создание «мордовско-чувашской» части, но этот замысел поэт осуществить не успел.

Поэзия Г. Айги – настолько самобытное явление, что многие даже не относят его к фактам свободного стиха. Ю. Орлицкий назвал поэта представителем новаторского стихосложения, выходящего за рамки свободного стиха (см. [5]). Таким образом, в отношении его поэзии речь идет уже о «нетрадиционном» верлибре, а не о противоположении традиций силлабо-тоники и свободного стиха. Действительно, стихотворения Г. Айги значительно отличаются от утвердившегося на протяжении XX в. «логизированного» типа, порождающего «стиховое ожидание» чередованием сопоставимых синтаксических единиц, нанизыванием образов или предсказуемым движением образности.

Ю. Орлицкий связывает становление в русской поэзии миниатюры, написанной свободным стихом, с переложениями и подражаниями японской классической поэзии. В частности, он утверждает: «Без сомнения, японское мироотношение и соответствующая ему поэтика созерцательного лаконизма нашли свое отражение и в лирике одного из значительнейших сегодня поэтов-верлибристов Геннадия Айги. <…> Созерцательность, прямое обращение к миру природы, демонстративный отказ от рационалистической логики и соответствующего ей синтаксиса роднят с японской традицией и другие, более протяженные стихотворения Айги» [6, *393*]. Согласимся с тем, что верлибровая миниатюра Г. Айги близка переводам и, как мы далее покажем, типологически восходит к ним, но в ее «японском» происхождении можно сомневаться.

Во-первых, все исследователи неизменно подчеркивают, что Г. Айги – чувашский поэт, вместе с тем отрицая узконациональную мотивированность его поэзии («Тема иноязычия неотделима от Айги. Его русские слова – след волны, рожденной другим языком. Ближайшая догадка – родным чувашским, а дальше: бессловесным языком ландшафта, музыкальным языком интервалов и ритмических долей» [8, *201*]; «Ничего этнографичного, ничего стилизованного в поэтическом языке Айги мы не найдем» [8, *203*]; «Punctum contra punctum, который сформировал Геннадия Айги именно как поэта, – это его стремление

свой «малый чувашский мир» – «сельский, народный», свои *поля* и *леса*… соединить, сочетать с общезначимым… Оставаясь чувашом, быть гражданином мира» [10, *217*]). Во-вторых, Г. Айги был великолепным переводчиком с(на) чувашский и не только хорошо знал фольклор, обрядность, верования своего народа, но и говорил об этом «не как совсем уж посторонний этим верованиям человек» [8, *203*].

Попытаемся все же выделить «этнографическую составляющую» последнего сборника поэта. То, что «вариации» наполнены образами, имеющими фольклорное происхождение, не вызывает сомнения. Однако большая их часть может иметь как тюркское или финно-угорское, так и славянское или романское происхождение – назовем эти образы «неспецифическими»: цвета (белый, золотой, серебряный, алый); поле, ковыль, ромашки, васильки, луг, березы, яблоня, черемуха; вьюга; хоровод; иволга, кукушка, стриж, жаворонок; некоторые эпитеты (стан легкий, белое полотно, снопы золотые, золото ржи, конь вороной). «Специфических» образов значительно меньше: жертвенный котел, колпак, шелковый тюк, олененок, цветы арбуза, некоторые имена собственные (дом Алендэя, «бусы белые бросает Пинерби»), припев «ай-ийя-юр», который поэт использовал и в стихах, не принадлежащих этому циклу. Составляющие обеих групп присутствуют в этнографических материалах и имеют определенную специфику. Так, белый цвет, белизна в прямом назывании или соотносимые метафорически (снег, черемуха, жасмин, кость, гипс), столь частые в поэзии Г. Айги, непосредственно связываются исследователями с верованиями и обрядностью чувашей: «Момент жертвы, жертвоприношения… в чувашской обрядовой практике обозначается животными белого цвета. Истинная чувашская вера (чâн чâваш тêнê) подтверждает, что б е л ы й – это любимый цвет Торâ (Бога) <…>

Родственники черный любят,
Снохи невесток любят.
По нашему чувашскому обычаю
Бог (Торâ) белый (цвет) любит [10, *219*].

Из белого холста «с древних времен и до недавнего прошлого изготовлялась вся основная одежда» чувашей [11, *263*].

Серебряный, золотой – эти цвета также часты в песенной поэзии чувашей:

Как ехали дремучим лесом,
То повстречались с оленем.
Отростки его рогов золотые,
Кончики копыт серебряные,
Хвостик у него ковыльный…
Как ехали мы широкой степью,
То встретили круглое озеро.
Посреди этого озера – золотой столб,
На золотом столбе – орел,
Клюв его золотой, когти серебряные,
Глаза жемчужные, хвост ковыльный… [11, *177*]

и татар:

На серебряном столе
Должен подносик стоять.
А в золотых тарелочках
Рыбкам должно лежать [9, *47*].

«Специфическим» в сборнике Г. Айги можно считать частый образ «серебряные монеты». Свадебные песни чувашей сопровождались звоном серебряных монет [11, *88*]; с этим образом связан культ «киреметя» (в разных источниках злой дух или место его обитания) и почитание березы: если чуваш прогневит дух Утласа, чтобы заслужить прощение, он должен молиться под березой и зарыть в землю монету (см. [3, *36*]). Киреметю жертвовали монеты, куски холста и хранили это под крышей [11, *150*]. Возможно, здесь следует искать происхождение стихотворного образа Г. Айги

Что ж в ожидании нас
елым полотном не застлали ваш двор?
И монету серебряную не прикрепили
ко лбу вашего дома [1, *13*].

Что касается постоянных эпитетов, отмеченных нами как фольклорные «неспецифические», происхождение многих также можно связать с устойчивыми образами («ыр ут» (добрый конь) – символ отважного, трудолюбивого, сильного и красивого парня), устойчивыми сравнениями народной чувашской поэзии («стан стройный, как тростинка», «походка подобна лебяжьей») [11, *212*]. У Г. Айги:

Кружась все быстрее,
родные остаются луга,
значит, в деревне уже не вмещается
отныне мой тоненький стан [1, *13*];
А богата была – девятью походками:
чередовались – играли!
Потом
жизнь оставила – только одну [1, *20*].

Выделенным «специфическим» образам можно найти непосредственный отклик в чувашских песнях:

Выстирала колпак и повесила на перила,
Солнце ушло ввысь, колпак не высохнет [11, *179*].

Ср. у Г. Айги:

Остановитесь у ворот полевых,
приподыму я колпак мой,
пусть мои кудри еще поблестят вам
в поле родном [1, *9*].

А слова припева «ай-ийя-юр» очевидно происходят от чувашского юрӑ или йорӑ, что означает «песня» (напев, а не слова – у чувашей есть песни и без слов) [7, *71*]; общетюркские глаголы йура-, йара- означают «петь, распевать песни» [2, *42*].

Формальная урегулированность песенных стихов разных поволжсих народов различна. Татарская поэзия по преимуществу силлабическая,

распространение получила и форма рубаи; чувашская поэзия рифмованная, встречаются (видимо, редко) и примеры силлабо-тоники – мы не занимались отдельно изучением строения этих стихов, для нашей цели достаточно было наблюдения, что они так или иначе урегулированы. Следует отметить, что в переложениях народной поэзии часто присутствует переводческий произвол: так, «при переводе русскими тоническими стихами татарских песен, написанных стихом, близким к силлабическому, исчезла своеобразная напевность татарского текста» [9, *25*]; переводчики отбрасывали и первые строки татарских песен, которые, как они полагали, присутствовали только для рифмы; чувашские песни в переводах также часто «русифицировались» – изменением порядка слов для достижения выровненности клаузации, добавлением русских зачинов.

Рассмотрение формальной стороны фольклорных песенных текстов и сопоставление ее с литературными «вариациями» приводит к важному заключению: Г. Айги избирает форму свободного (или гетероморфного, на слух распознаваемого как свободный) стиха, чтобы создать ощущение «инаковости», чуждости русскому языку и культуре. Это своего рода переводы, переложения, которые, будучи исполненными верлибром, и приобретают особое наднациональное звучание. Приемы, используемые при переводе верлибром, охарактеризовал М. Гаспаров: «…выбрасываются распространяющие глаголы, сохраняются преимущественно существительные, а из существительных удерживаются предметы и выпадают отвлеченные понятия» [4, *192*] – это основные черты лирики Г. Айги.

Таким образом, мы выделили «этнографическую» составляющую верлибров Г. Айги, которую находим не только в использовании фольклорных образов, но прежде всего – в избранной поэтом форме свободного стиха, не свойственного песенной поэзии народов Поволжья, но приобретающего в художественном пространстве одновременно маркированно национальное и универсальное звучание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айги Г.* Поклон – пению: Сто вариаций на темы народных песен Поволжья. М., 2001.
2. *Ахметьянов Р.* Общая лексика духовной культуры народов Северного Поволжья. М., 1981.
3. *Ашмарин Н.* Введение в курс чувашской народной словесности // Чувашский фольклор. Специфика жанров: сб. статей. Чебоксары, 1982.
4. *Гаспаров М.* Верлибр и конспективная лирика // Гаспаров М. Записи и выписки. М., 2000.
5. *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73.
6. *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
7. *Родионов В.* Вопросы жанровой классификации чувашского фольклора // Чувашский фольклор. Специфика жанров: сб. статей. Чебоксары, 1982.
8. *Седакова О.* Айги: Отъезд // НЛО. 2006. № 79.
9. Татарские народные песни / сост. А. Ерикеев. М., 1936.
10. *Хузангай А.* Вопрошание о Боге // НЛО. 2006. № 79. С. 217–223.

11. Чуваши. Этнографическое исследование: в 2 ч. Чебоксары, 1970. Ч. 2.

Таццяна Кабржыцкая,
Усевалад Рагойша

БЕЛАРУСКІ ФАЛЬКЛОР ВА ЎКРАІНСКІХ ІНТЭРМЕДЫЯХ XVIII СТ.

Як вядома, інтэрмедыі лічацца адным з найцікавейшых жанраў у даўніх украінскай і беларускай літаратурах. І ўкраінскія, і беларускія даследчыкі адзначаюць, што з таго часу дайшло да нас больш дваццаці інтэрмедыйных твораў. Украінскія інтэрмедыі, створаныя паводле правілаў напісання мастацкіх твораў, распрацаваных выкладчыкамі курсаў паэтыкі ў Кіева-Магілянскай акадэміі, адлюстроўваюць спецыфіку тагачаснага тэатральна-відовішчнага мастацтва. Сярод навучэнцаў акадэміі былі дзеці мяшчан, казакоў, сялян. Побач з ураджэнцамі Левабярэжнай Украіны, Галіччыны, Закарпацця, а таксама тэрыторый, якія спрадвеку былі беларускімі, у акадэміі атрымлівалі адукацыю студэнты з Расіі, Балгарыі, Грэцыі, Малдавіі, Румыніі, Сербіі. Паколькі ж інтэрмедыі былі пабудаваны на сюжэтах з навакольнага народнага жыцця, то менавіта ўкраінскі і беларускі элемент у іх быў вызначальным.

Трывалым кампанентам паэтыкі ўкраінскіх інтэрмедый з'яўляецца прысутнасць у творах дзейнай асобы *Ліцьвін* – прадстаўніка беларускага народа, які, паводле правілаў «Паэтык», заўсёды гаварыў са сцэны на роднай, беларускай мове. Сюжэтная аснова інтэрмедый, фабула дыялогаў-сцэнак, паколькі дзейнічалі ў творах простыя людзі, выяўляла народную інтэрпрэтацыю рэальных падзей, а таксама народныя ўяўленні пра сусвет, якія замацаваліся ў вуснай народнай творчасці. Дабро і зло ў інтэрмедыях, як і ў фальклорных творах, асэнсоўваецца, як правіла, з пазіцый народнай звычаёвай маралі. Галоўнае ў паводзінах дзейных асоб – гумарыстычная рэакцыя на праявы рэчаіснасці. Таленавітыя прадстаўнікі ўкраінскага і беларускага народа літаратурна апрацоўвалі народныя пераказы, анекдоты, жыццёвыя здарэнні. У іх з сімпатыяй падаваліся вобразы казакоў-запарожцаў, працавітых сялян-ліцьвінаў, з добразычлівым гумарам паказваліся простыя вяскоўцы, гультаяватыя і хітрыя цыганы, з'едліва, іранічна гаварылася пра нахабства шляхціцаў-самадураў, каталіцкую экспансію ксяндзоў. Інтэрмедыі спалучаюць рысы народнай смехавай культуры і карнавальна-кірмашовага дзейства. Беларускі кампанент выразна выступае ў многіх інтэрмедыях да п'ес М. Даўгалеўскага і Г. Каніскага. Непарыўная сувязь беларускамоўных тэкстаў, якія змяшчаліся ва ўкраінскіх інтэрмедыях, з беларускім фальклорам яскрава раскрываецца пры аналізе Interludium'а I да велікоднай п'есы прафесара Кіева-Магілянскай акадэміі М. Даўгалеўскага «Властотворный образ человеколюбія божія».

У цэнтры сюжэта Interludium'а I, як і ў казачных тэкстах, пастаўлены бедны чалавек сталага ўзросту, даверлівы і неспрактыкаваны. Менавіта таму ён трапляе ў бяду. Мужыкі, якія выйшлі на паляванне, ненарокам забіваюць старога ліцьвіна, што намерваўся аглядаць на дрэве пчол. Як чалавек шчыры і, відавочна, надзелены станоўчымі якасцямі, Ліцьвін узносіцца на неба. Зрэшты, паводле казачных сюжэтаў, добраму простаму чалавеку не можа не пашанцаваць: Ліцьвін уваскрасае, вяртаецца на зямлю, у гутарцы з ксяндзом выяўляе непарушную жыццястойкасць, дасціпнасць. Сюжэтная калізія, звязаная са знаходжаннем Ліцьвіна на небе, выкладзена вельмі коратка – вершам усяго ў шаснаццаці радках. Аднак гэты невялічкі тэкставы ўрывак дае дакладнае ўяўленне пра вобразнасць мыслення аўтара Interludium'а, што вырастае з добра засвоеных народных легенд, міфаў, казак. Можна палічыць, што аснова такой зместавай прыдумкі ляжыць у паважным апакрыфічным жанры. Праўда, у апакрыфічных аповедах вандроўкі на неба і ў пекла здзяйсняе Бог, тут жа на неба трапляе просты чалавек, смертны селянін-беларус. За сюжэтным ходам тут прачытваецца таксама падабенства з жанрам арацыі на велікодныя тэмы, якімі шырока пазначана творчасць украінскіх «вандроўных» дзякоў. І ўсё-такі больш глыбокая сувязь, на нашу думку, тут выяўляецца менавіта з названымі вышэй жанрамі беларускага фальклору. Паспрабуем прасачыць гэту сувязь, вызначыць пэўныя паралелі.

Распавядаючы сынам пра пабачанае і перажытае падчас знаходжання на небе, Ліцьвін выказвае народнае, вясковае ўяўленне пра добрае жыццё. Як селянін-гаспадар ён радуецца, што « *на божом гумніе святіе малоцяць, / А Пятро с Павлом всіе снапочки валочаць*» [11, *366*]. Далей ў тэксце з'яўляецца згадка пра «*праклятую змяю, што з вагнём ходзіць*». Выратоўвае Ліцьвіна ад пераследу лютай змяі Кузьма-Дзям'ян, ён жа дапамагае беларускаму селяніну вярнуцца на зямлю.

Ужо сціслы пераказ падзей раскрывае фальклорную аснову той прыгоды, якую апісвае Ліцьвін. Падкрэслім, што элементы даўніх вераванняў беларусаў праступаюць праз увесь аповед селяніна. У першым радку маналога Ліцьвіна згадваюцца «*кошки баравіе*», з якімі сустрэўся беларус у небе. І гэта не дзіўна, паколькі ў міфалагічным уяўленні беларусаў *кот* – жывёла, звязаная з «нячыстай сілай», менавіта кату наканавана было стаяць на мяжы рэальнага свету і іншасвету. Эпітэт *баравыя* ў гэтым выпадку, відавочна, даваў дадатковую характарыстыку, размяжоўваючы свойскага ката і дзікага, што канкрэтызавала пададзенае тут негатыўнае значэнне вобраза ката. Слова *баравыя* можа быць таксама выкарыстана як ускосны доказ беларускасці апавядальніка.

Зыходзячы з народных уяўленняў, цалкам заканамернай з'яўляецца сустрэча на небе Ліцьвіна са змяёй. У беларускіх паданнях і павер'ях часта фігуруе Змей, лятучы, вогненны. Акрамя таго, як адзначае беларускі фалькларыст К. Кабашнікаў, «змей – пашыраны персанаж чарадзейных казак розных сюжэтных тыпаў, увасабляе адмоўны пачатак, варожыя чалавеку сілы… Перанесены на неба, вогнедышны казачны змей паглынае не толькі людзей, але і нябесныя свяцілы» [4, *546*]. У тэксце Interludium'а змяя пераследуе героя: «*с*

огніом ходиц», то «*шмарганіец*» за ім, то «*калациц*» і «*всіо кричиц*», каб аддалі ёй «*злачынца*» на расправу. Хто ж аказаў падтрымку Ліцьвіну?

Здаўна сваімі апекунамі і дарадцамі беларусы лічылі святых Кузьму і Дзям'яна. У беларускім фальклоры адлюстравана вера ў тое, што яны дапамагалі сялянам у іх галоўных клопатах – сенакосе, падрыхтоўцы да жніва, малацьбе. Акрамя таго, паводле народных легенд, Кузьма і Дзям'ян былі майстрамі-кавалямі. Каваль жа, як міфалагічны персанаж, быў надзелены звышстваральнай сілай, звязанай з агнём. У энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія» адзначана, што «для беларускай міфалогіі характэрныя паданні пра кавалёў Кузьму і Дзям'яна, якія змагаліся са змеем» [3, *207*]. У гэтым жа артыкуле энцыклапедычнага слоўніка падаецца яшчэ адна, вельмі важная для нас інфармацыя: «Часта кавалёў называюць пасярэднікамі паміж верхнім і ніжнім светам» [3, *207*]. У Interludium'е, які разглядаецца, Кузьма-Дзям'ян падаецца то як адзін абагулены персанаж, то як двое. І ў першым, і ў другім выпадках функцыі святых у аповедзе Ліцьвіна заўсёды аналагічныя народным уяўленням пра чыннасці святых. Яны дапамагаюць Ліцьвіну і словам, і справай. Падчас «уцёкаў» ад змяі Ліцьвіна падтрымлівае голас святых, што «*кричац: бог с табою!*». Пазней Ліцьвін разам са святым на небе ад змяі «ў *кузню захавались*». Кузня выступае ў тэксце інтэрмедыі як своеасаблівае фартыфікацыйнае збудаванне. І нельга не ўбачыць за гэтымі фактамі алюзіі з паданнямі пра магутныя здольнасці кавалёў Кузьмы і Дзям'яна, што здатныя перамагчы – знішчыць, альбо абхітрыць – лютага змея. Удзельнічаюць Кузьма і Дзям'ян і ў далейшых прыгодах Ліцьвіна, таксама – у адпаведнасці з народнай міфатворчасцю – непашкоджанага селяніна яны спускаюць з неба на зямлю.

Фантастычная, неверагодная гісторыя падарожжа Ліцьвіна на неба мае не менш фантастычную канцоўку. Бо апошні этап гэтай прыгоды – уваскрэсенне Ліцьвіна. Зразумець цудадзейны «механізм» вяртання да жыцця селяніна нельга без ведання зноў жа такі спецыяльна з гэтай тэмай звязаных народных паданняў. У тэксце інтэрмедыі фігуруе «лягушка», з якой да памерлага селяніна-беларуса прыступаюць двое ягоных сыноў. Жаба – хтанічная істота, звязаная з іншасветам. Як адзначаецца ў энцыклапедыі «Беларускі фальклор», «жаба – фальклорны вобраз з ярка выражанай адмоўнай семантыкай» [9, *469*]. Менш катэгарычная характарыстыка – і больш аб'ектыўная, як на наш погляд, – месціцца ў матэрыяле энцыклапедычнага слоўніка «Беларуская міфалогія»: «Як найяскравая прадстаўніца нізу, *жаба* можа быць супастаўлена з верхам і нават яе паходжанне ўспрымацца як нябеснае» [2, *161*]. Нашу ўвагу прыцягвае асэнсаванне міфалагічнага разумення вобраза жабы, выказанае У. Тапаровым. Вучоны сцвярджае, што аналіз розных міфапаэтычных сістэм дае падставы гаварыць як пра адмоўныя функцыі жабы – сувязь з хтанічным светам, морам, хваробамі, смерцю, так і са станоўчымі – сувязь з урадлівасцю, вытворчай сілай, уваскрэсеннем [10, *84–85*]. Мы перакананы, беларускія даследчыкі яшчэ недастаткова высветлілі аспекты асэнсавання вобраза жабы ў родным фальклоры. Доказам таму можа паслужыць, у прыватнасці, не апрацаваны навукоўцамі, аднак пашыраны ў беларусаў – у дачыненні да дзяцей – лагодны

выраз: «Ах ты, жаба чубатая!» і інш. Казачныя сюжэты даюць падставы лічыць, што ў народным уяўленні жаба магла паўставаць і як сімвал мудрасці. У артыкуле У. Тапарова ёсць яшчэ адно назіранне над міфалагічнымі ўзаемадачыненнямі паміж жабай і чалавекам, якое можа паспрыяць тлумачэнню функцыі *лягушкі* ў фабульных перыпетыях інтэрмедыі, – з дапамогай жабы чалавек здольны здзяйсняць чарадзейства. Жаба звязана з вадою, вільгаццю, адсюль – і з вужакамі. Ва ўкраінскім фальклоры занатавана вера ў тое, што жаба може ажывіць мёртвую вужаку, уваскрасіць, сабраўшы ў адно цэлае, пасечаную на часткі яшчарку. Відавочна, такога напаўнення паданні варта шукаць і ў беларускай народнай творчасці, прынамсі там, дзе фальклор рэгіянальна звязаны з прыродай Палесся ці азёрным краем. Мастацкі тэкст, які прыйшоў да нас са старажытнасці, падказвае нам неабходнасць такіх пошукаў – і дае надзею на адкрыцці.

Не толькі фабульныя перыпетыі, але і моўна-стылістычны характар беларускіх сцэнак, як і ўкраінскіх інтэрмедый у цэлым, у склад якіх яны былі ўключаны, таксама вызначаецца ўплывам фальклору. У творах знаходзім грубаватае, але сакавітае народнае слова, афарыстычныя выслоўі, прымаўкі. У мову сыноў Ліцьвіна ўкладзены каларытныя беларускія словы *дзядок, барукаўся, кулікаець.* У стылі бурлеска выкарыстоўваецца адпаведны лексічны пласт – *сцервище, адубіев, бис* і інш. Эмацыянальная афарбоўка падзей здзяйсняецца з дапамогай такіх выразаў, як *гуліочки справляець, дзярнула яго соколяя маци, з голоду адувся.* Яшчэ большай выразнасцю вызначаецца мова самога Ліцьвіна. Так, узрадаваны сумеснымі, дружнымі дзеяннямі сыноў, ён прамаўляе:

Благодариць же бога, што вкупу сплялися,
А то були, как пчолки по міод разбрилися [11, *367*].

У адказ на запытанне ксяндза пра тыя варункі, у якіх знаходзіцца на небе каталіцкі Папа, Ліцьвін, не выказваючы асаблівай пачціваcці да суразмоўцы, з лёгкацю адпрэчвае тэму размовы: «*Паминай ужо як звали, прапав іон да и годзи. Яму неба и ніе снилась ва сніе…*».

У абагуленай характарыстыцы вобраза Ліцьвіна, якая вымалёўваецца на падставе ўсіх тэкстаў інтэрмедый, праступаюць толькі станоўчыя рысы. Працавіты Ліцьвін звычайна добры пасечнік, ён разумеецца на пчолах, ходзіць каля борцяў. Ён мудры. Кемлівасць Ліцьвіна выкарыстоўваецца і ў Interludium'е IV да п'есы Г. Каніскага «Воскресеніе мертвых». У гэтым жа тэксце, як у разгледжаным Interludium'е I да драмы М. Даўгалеўскага «Властотворный образ», апелюецца да сувязі беларусаў з міфалагічнымі сіламі прыроды, раскрываецца здатнасць беларусаў да варажбы, уменне падначальваць сабе і самога чорта. «*Лесавіе, баравіе и балотніе, ка мне приходзице!..*», – звяртаецца Ліцьвін да нячысцікаў, у выніку Ліцьвін атрымлівае перамогу над Ляхам – чорт заганяе Ляха ў сеці. У Interludium'е III да п'есы М. Даўгалеўскага «Комическое действіе» знаёмімся з Ліцьвінам, які прапануе Мужыкам і Ляху дапамогу: «*Як будзеце перед паном гавариць, / Я вас старосцю сваею магу научиць*». Характэрна, што кампанія прымае яго прапанову і ўсе разам выказваюць пахвалу Ліцьвіну, выкарыстоўваючы

ўстойлівыя народныя эпітэты: «*Харошо гуториш, бацюхно старенкій, / Харошо гето лебедзік беленкій*».

Цікава адзначыць, што пастаноўка п'ес М. Даўгалеўскага і Г. Каніскага мела музычнае суправаджэнне, пры гэтым музычнае афармленне спрыяла асуджэнню асобных персанажаў, тлумачыла ці падагульняла дзеянне. Пры пастаноўцы п'есы Г. Каніскага «Воскресеніе мертвых» хор суправаджаў нават і інсцэніроўку інтэрмедый [8, *182*]. Заўважым, што інтэрмедыі на Украіне практыкавалася ставіць і пры калядных, і пры велікодных спектаклях. Як сведчаць беларускія навукоўцы, у школьным тэатры Беларусі пастаноўка інтэрмедый ў драмах Перадвелікоднага тыдня не дазвалялася [5, *140*]. Нельга не звярнуць увагу таксама на той факт, што, характарызуючы беларускі рэпертуар, тэатразнаўцы сцвярджаюць наступнае: «На Беларусі інтэрмедыі вядомы з канца XVI ст. як устаўкі ў школьныя драмы, напісаныя на лацінскай, радзей на польскай і старaславянскай мовах» [7, *459*]. Як выключэнне пры гэтым пазначаецца: «Інтэрмедыя «Чорт Асмалейка» была паказана ў першай палове XVII ст. у Крожах (цяпер Літва), у ёй селянін гаворыць па-беларуску» [7, *459*]. Пры гэтым чамусьці не ўлічаны звесткі А. Мальдзіса, што «першым сцэнічным творам, у якім адзін з герояў загаварыў па-беларуску, была інтэрмедыя Каспара Пянткоўскага «Цімон Гардзілюд», пастаўленая ў Вільні ў 1584 г.» [6, *333*]. Як бы там ні было, але аналіз украінскага старажытнага тэатральнага рэпертуару значна ўзбагачае наша ўяўленне і пра беларуска-украінскае культурнае ўзаемадзеянне, і пра пачатковы этап беларускай драматургіі, якая стваралася на нацыянальнай мове.

ЛІТАТАТУРА

1. Анталогія даўняй беларускай літаратуры: XI – першая палова XVII ст. Мн., 2003.
2. *Валодзіна Т.* Жаба // Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік. Мн., 2006.
3. *Дучыц Л., Зайкоўскі Э.* Каваль // Таксама.
4. *Кабашнікаў К. П.* Змей. Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Мн., 2005. Т. 1.
5. *Мальдзіс А.* Арганізацыя пастановак і рэпертуар школьных тэатраў // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. Мн., 1983. Т. 1.
6. *Мальдзіс А*. Літаратура другой паловы XVII–XVIII ст. // Гісторыя беларускай літаратуры: Старажытны перыяд. Мн., 1997.
7. *Саннікаў А. К., Семяновіч А. А*. Інтэрмедыя // Тэатральная Беларусь: энцыкл.: у 2 т. Мн., 2002. Т. 1.
8. *Сулима М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ, 2005.
9. *Сухая В. А.* Жаба // Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Мн., 2005. Т. 1.
10. *Топоров В. Н.* Лягушка. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М., 1982. Т. 2.
11. Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму). Київ, 1952.

Алеся Шамякіна

ЛЕГЕНДЫ І ПАДАННІ ПАЛЕШУКОЎ У ТРЫЛОГІІ ЯКУБА КОЛАСА «НА РОСТАНЯХ»

Я. Колас называў аповесці, якія ўваходзілі ў трылогію, «палескімі», хаця трэцяя з іх і не адносілася да Палесся. Акцэнт аўтара на назве аповесцей не выпадковы. Побач з паказам станаўлення духоўнага свету галоўнага героя ў творы адбываецца коласаўскае мастацкае адкрыццё Беларусі і незвычайнага яе кутка – Палесся, краю яшчэ ў многім загадкавага, таямнічага, малавывучанага, малазразумелага. Вяршыняй творчых намаганняў пісьменніка ў трылогіі якраз і з'явілася стварэнне ім мастацкага вобраза Палесся як часткі бóльшага – самой Беларусі, уявіць якую немагчыма без паўнакроўнага і рознабаковага адлюстравання прыроды.

Прырода тут – магутная сіла, якая вызначае ўвесь лад гэтага натуральнага, непаўторнага ў сваёй цэльнасці свету. Мы гаворым менавіта пра непадзельнае цэлае, якое не падлягае расчляненню, аддзяленню нейкіх бакоў, рыс, няхай і не заўсёды выгадных для характарыстыкі народа. І сапраўды, Якуб Колас не ідэалізуе народ. Рысы пакорнасці і забітасці, коснасць і дзікасць нораваў прысутнічалі ў жыхароў Палесся. Безумоўна, галоўнымі і вызначальнымі ў трылогіі з'яўляюцца сацыяльныя ўмовы. Аднак і прырода тут – жывы і раўнапраўны разьбяр нацыі, яе суровым уплывам можна растлумачыць і воблік чалавека, і асаблівасці нацыянальнага характару, і нават правядзенне часу, бо так проста тлумачыць бабка Мар'я Лабановічу сварку і бойку мужыкоў: «Зімой работы мала, абрыдне так сядзець, і пачнуць біцца» [4, *124*]. І ўсё ж галоўнае ў народзе – духоўнае і маральнае багацце, паколькі і прырода Палесся, нягледзячы на суровасць, – цудоўная і багатая.

Народ – носьбіт «цэласнай свядомасці». Няхай Я. Колас ніколі ні ў сваіх артыкулах, ні ў лістах, ні ў выступленнях не выкарыстоўваў гэты тэрмін, але ён поўна і ярка, па-мастацку пераканаўча ўвасобіў яго ў творчасці.

Апынуўшыся на Палессі, краі, які надзвычай зацікавіў яго, Лабановіч уважліва вывучае палешукоў, прычым абавязкова ў сувязі з іх навакольнымі абставінамі: «Яму хацелася хоць на момант стаць тым самым палешуком, што сядзеў поруч з ім, каб зірнуць яго вачамі і зразумець увесь унутраны свет яго, яго надзеі, яго жаданні» [4, *20*]. Але больш усяго цікавіць Лабановіча, «як адбіваюцца на ім (палешуку – *А. Ш.*) вобразы глухога Палесся і які след пакідаюць яны ў ім?» [4, *20*]. У дадзеным выпадку Я. Колас закрануў пытанне, якое выклікала вялікую цікавасць у сучасных пісьменнікаў. Л. Лявонаў у вядомай лекцыі прафесара Віхрова ў «Рускім лесе» крок за крокам прасочвае шляхі ўзаемадзеяння рускага народа і леса. У рамане С. Залыгіна «Камісія» лес і яго лёс – бясцэнная «дапамога» да пазнання галоўнага, што хвалюе пісьменніка, – нацыянальнай біяграфіі рускага народа. У В. Распуціна: «Генетыка зямлі – рэч гэтак жа спрадвечная і пэўная, як і генетыка крыві» [11, *119*].

Дарэчы, яшчэ М. Гогаль, любімы пісьменнік Я. Коласа ў маладыя гады (у лісце да Л. М. Клейнабарта ад 18. 06. 1927 г. Я. Колас пісаў: «З празаікаў найбольшае ўражанне рабіў на мяне Гогаль сваім магутным і дакладным стылем» [5, *76*]), лічыў, што «геаграфія зліваецца і складае адно цела з гісторыяй» [2, *117*], прычым геаграфіі належыць асабліва значная роля ў гісторыі на тых яе этапах, калі ўтвараецца нацыянальная своеасаблівасць

народа, яго характар. «Ад выгляду зямлі, – пісаў Гогаль, – залежыць вобраз жыцця і нават характар народа. Многае ў гісторыі вырашае геаграфія» [2, *58*].

У Я. Коласа нават знешні выгляд палешука быццам бы звязаны, абумоўлены навакольнай прыродай: «Доўгія, як у папа, цёмна-русыя валасы, светла-шэрыя вочы, сярэдні рост, шырокія плечы, павольнасць руху, і нейкая сур'ёзнасць выразу твару, як не трэба лепей стасаваліся з агульным малюнкам палескай прыроды» [4, *19*]. Або – што датычыцца характару народа: «... Палешукі – людзі паважныя, сталыя, асцярожныя, не адразу і не кожнаму расчыняюць сваю душу, бо ўжо, мусіць, сама прырода Палесся палажыла на іх сваю адзнаку. Бясконцыя балоты вучылі іх мудраму развражанню, мора лясоў выхоўвала ў іх засцярогу, бо так лёгка тут напаткаць небяспеку: на звера натрапіць, згубіць дарогу або папасціся ў рукі сярдзітым леснікам графа Патоцкага» [4, *104*]. Менавіта ў падабенстве прыроды і жыхароў, праз само падкрэсліванне мастаком гэтага падабенства выяўляецца канцэптуальна важнае ў адлюстраванні Я. Коласам Палесся, народа, прыроды. «Змыкаючы» псіхалогію чалавека, нацыянальную своеасаблівасць народа, яго характар і прыроду, пісьменнік, такім чынам, сцвярджае «замкнёны свет», ім паэтызуемы, які раскрываецца не адразу, але пазнаць які неабходна.

Пазнанне ідзе рознымі шляхамі. Адзін з іх – пранікненне ў патаемныя вытокі светаадчування жыхароў Палесся, бо гэту тэрыторыю, на думку многіх спецыялістаў, можна лічыць прарадзімай славян [7, *9*].

Я. Колас з юнацтва цікавіўся рэшткамі, водгаласамі далёкай паганскай веры палешукоў, бо скрозь міфалагічную (раней лічылася – рэлігійную) абалонку ў любым паданні, легендзе, нават павер'і, якое звязана з канкрэтным месцам, прасвечвае паэтычная думка пра адзінства прыроднага і чалавечага жыцця, пра патаемную паўнату і гармонію.

Народ верыў у існаванне асаблівых істот, якіх па-навуковаму мы зараз назвалі б прадстаўнікамі ніжэйшай міфалогіі, прычым іх прысутнасць звязвалася з нейкімі незвычайнымі месцамі ў прыродным асяроддзі. Такім было месца каля карчмы, таямнічую сілу якога адчуў сам Лабановіч. Пра другое расказаў селянін Раман: «Часамі там штосьць плюхніць, як бы хто па балоце топчацца і зубамі чаўкае, або стагнаць пачне» [4, *193*]. Лабановічу было крыху смешна ад гэтай наіўнай веры палешука, «але хацелася слухаць яго, хацелася ўвайсці ў яго псіхіку і яго вачамі зірнуць на з'явы прыроды» [4, *194*]. У сваю чаргу ў родным сяле Мікуцічы Лабановіч ўспамінае легенды і «розныя пабаюшкі», звязаныя з грэбляй: «Было на ёй, казалі, і страшнае месца, адкуль часамі выбягаў нехта ў чырвоным, з пугаю у руках і шалёстаў па вушах таго, хто позна ехаў з поля» [4, *254*]. Характэрна, што ў вялікім гандлёвым і культурным цэнтры Мікуцічы таямнічае «нешта» паказана ўжо ў канкрэтным вобліку, у той час як у глухім Цельшына яно нявызначанае, выяўляе сябе толькі гукамі і таму, мабыць, асабліва страшнае (цікава, што адным з ранніх псеўданімаў Я. Коласа ў «Нашай ніве» быў «Лесавік» [10, *69*]).

У забабонах палешукоў былі заключаны нават у нейкай ступені і маральна-этычныя ўяўленні народа. Той жа селянін Раман, расказваючы пра пана Яшука і падкрэсліваючы яго лютасць і бесчалавечнасць, адзначае, што «ўрэшце і зямлі

цяжка стала насіць яго... Часамі і дзерава не сцерпіць і скіне галіну, каб прыбіць чалавека. На свеце ёсць мера ўсяму» [4, *192*]. Не выпадкова ў час смерці Яшука «лес крышыўся і стагнаў». У самім народзе жыло ўяўленне пра сувязі чалавечага жыцця і прыроднага цэлага.

Своеасаблівай крышталізацыяй разумення падобных сувязей з'яўляюцца і народныя прыкметы, напрыклад: «І, нягледзячы на тое, што час для купання быў заранні, бо каноплі былі яшчэ не настолькі высокія, каб у іх магла схавацца варона, настаўнікі з вялікаю прыемнасцю выкупаліся» [4, *202*]. Па дарозе ў Мікуцічы на настаўніцкі з'езд Лабановічу таксама ўспамінаецца народная прыкмета: «Калі выпраўляешся ў дарогу, і цябе намочыць дождж, дык гэта к прыбытку, к дабру» [4, *481*].

Сам Я. Колас добра ведаў народныя прыкметы, ён з захапленнем чытаў падораную яму кнігу «Народное погодоведение» [8, *307*] і ўпамінаў некаторыя паэтычныя народныя назіранні-супастаўленні ў сваіх творах неаднаразова.

Цікавасць да народна-паэтычнай творчаці Я. Колас пранёс праз усё жыццё. Яшчэ ў маладыя гады, у час вучобы ў семінарыі і першыя гады настаўніцтва (асабліва ў Люсіна) ён робіць этнаграфічныя запісы, збірае вусную народную творчасць. «Рукапісны аддзел бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта выявіў звязку ранніх рукапісаў Я. Коласа... Знойдзеныя матэрыялы адносяцца да перыяду вучобы Я. Коласа ў Нясвіжскай настаўніцкай семінарыі і яго педагагічнай працы ў вёсцы Люсіна на Палессі. Рукапіс складаецца з апавяданняў, казак, прымавак і шматлікага фальклорнага матэрыялу... На сшытках зроблены надпісы: «З беларускага жыцця», «Беларуская гутарка», «Анекдоты і легенды з беларускага народнага быту» [10, *485*].

Лабановіча таксама цікавіць народная творчасць, нават такая своеасаблівая з'ява, як знахарства. Знахаркай лічыла сябе старожка ў школе бабка Мар'я, добрая душа, чулая і ўважлівая да людзей. Зусім іншым тыпам чалавека быў дзед Мікіта: «І цяпер яшчэ баяцца дзеда Мікіты, бо ён – знахар-чараўнік, хоць знахарствам не займаецца, але калі хто ўгневіць дзеда, тады пазнае ён сілу дзедавых чараў» [4, *105*].

Вользе Андросавай Лабановіч так выказвае свой план на лета: «...Абысці пехатою цэлы раён, апісаць яго, сабраць народныя песні, легенды і іншыя віды народнай творчасці, багата ілюстраваць сваё падарожжа фатаграфіямі... Хачу сабраць цэлую галерэю ведзьмароў, вядзьмарак, шаптух і шаптуноў, бо гэты тып вымірае, і захаваць яго такім чынам для навучання патомкаў» [4, *328*]. Прычым характэрна, што не толькі навуковыя мэты (быццам разумеючы вялікую каштоўнасць гэтых старажытных носьбітаў біяэнергетыкі) мае на ўвазе малады настаўнік, не менш прыцягвае яго сама паэзія такога падарожжа: «Новыя мясціны, новыя людзі, негаданыя прыгоды падарожжа, начлег дзе-небудзь на ўлонні прыроды, касцёр, цёмнае неба і ясныя зоры... І сярод усяе гэтае абстаноўкі вы будзеце слухаць апавяданне якога-небудзь баячніка-дзеда аб падзеях мінулага, дзе праўда і фантазія пераплятаюцца ў дзіўных злучэннях» [4, *328–329*]. Прырода Палесся асабліва схіляла да такога роду гісторый. А. Купрын, сам нямала зацікаўлены Палессем, пісаў, што палескія легенды такія «свежыя, фантастычныя і наіўныя, што здаецца, быццам іх стварыў не

бедны, загнаны, маўклівы і забабонны народ, а змрок векавога бору з яго непралазнымі трушчобамі, куды не ступала нават звярыная лапа, з яго ядавітымі туманамі, якія віселі над іржавымі балотамі, з яго бяздоннымі багнамі» [6, *251*].

Аднак цудоўныя народныя паданні стварае менавіта «бедны, загнаны» народ, у якім векавы прыгнёт не мог зламаць жывую душу, імкненне да добрага і прыгожага. Іншая справа, што шмат у народных уяўленнях таямнічага і нават страшнага, але менавіта прырода Палесся, глухамань, ізаляванасць нараджае загадкавае і цудоўнае. Вось чаму ўжо першае сутыкненне з народнымі паданнямі (размова з бабкай Мар'яй) выклікае ў Лабановіча не толькі ўсмешку, але і глыбокую зацікаўленасць непасрэднай і цвёрдай верай людзей «у існаванне ўсяго гэтага цёмнага спляцення нядобрай сілы. Мільёны і болей гадоў жыве гэта вера, пачаткі яе загублены ў цёмным віры прошласці, і да гэтага часу людскі розум не патрапіў вызваліцца з аблады гэтага чмучэння...» [4, *9*]. Спачатку Лабановіч верыў, што ад падобнага «чмучэння» народ можа пазбавіць сучасная цывілізацыя, таму чыгунка – ужо шлях да прагрэсу. Потым ён зразумеў неабходнасць сацыяльных змен. Аднак усвядоміў малады інтэлігент і іншае: сувязь народнай паэзіі з навакольнай прыродай, якая, «нягледзячы на ўбоства, мела сваю павабнасць і хараство, свой твар, поўны тужлівага задумення» [4, *19*]. У народных легендах, паданнях, песнях ярка адбілася душа Палесся. Не выпадкова аповеды дзядзькі Рамана сярод палескай глушы, у ціхай начы «мімаволі хілілі думку да народных легенд і паэзіі, авеяных духам гэтых лясоў і прастатою веры палешука» [4, *193*]. Прырода, тое, што тут названа «духам лясоў», вызначае душу народа, паэтычнае мысленне жыхароў Палесся, дзе найбольш захавалася архаічных, праславянскіх матываў (гл.: [1, 3, 12]). Надзвычай блізкія да прыроды, жыхары Палесся чэрпаюць у ёй сваю духоўную сілу. У выніку з пакалення ў пакаленне перадаецца імкненне да дабра і прыгажосці, што з такой абаяльнасцю праяўляецца ў казках, легендах, песнях.

Лабановічу «вельмі падабаліся такія гутаркі з гэтымі простымі людзьмі, якія яшчэ так мала адышліся ад часоў першапачатковай людской культуры» [4, *8*]. І трэба адзначыць, адчуванне таямнічасці, загадкавасці, казачнасці беларускай прыроды (пры адначасовым рэалістычным яе паказе) назаўсёды ўвайшло ў творчасць Я. Коласа. Гэта адчуванне ў трылогіі выяўляецца па-рознаму: і частым выкарыстаннем слоў «чары», «казка», і эпізодам з елкай, якая здалася чароўным замкам [4, *433*], і апісаннем таямнічых і загадкавых «у сваёй маўклівасці лясоў», і няпэўным страхам «у нязвыклай цішыні» [4, *479*]. І неаднаразовым паказам «чароўнай хвоі», што «вельмі выразна ўзнімала з-за грэбня занямонскіх узгоркаў кучаравую шапку — вяршаліну і дзве магутныя галіны, сіметрычна размешчаныя па абодва бакі. Здавалася, што гэта нейкая казачная жанчына ўвайшла па грудзі ў глыбокую рэчку, развёўшы ў бакі рукі, і вось-вось апусціцца ў ваду і паплыве» [4, *700*].

Сам аддаючыся пастаяннаму і любімаму ім яднанню з прыродай, Лабановіч разумеў душу палешука, які бачыў у гэтай прыродзе шмат незразумелага, таямнічага і цудоўнага.

ЛІТАРАТУРА

1. *Богданович А. Е.* Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895.
2. *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1978. Т.6.
3. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
4. *Колас Якуб.* Зб. тв.: у 14 т. Мн., 1975. Т. 9.
5. *Колас Якуб.* Зб. тв.: у 14 т. Мн., 1977. Т. 13.
6. *Куприн А. И.* Собр. соч.: в 5 т. М., 1982. Т.1.
7. *Кухаренко Ю. В.* Полесье и его место в процессе этногенеза славян // Полесье: сб. ст. М., 1968.
8. *Лужанін М.* Колас расказвае пра сябе: аповесць-эсэ. Мн., 1982.
9. *Мартынов В. В.* Проблема славянского этногенеза и лингво-географическое изучение Припятского Полесья // Проблемы лингво- и этнографии и ареальной диалектологии: тез. докл. М., 1964.
10. *Мушынскі М. І.* Якуб Колас : Летапіс жыцця і творчасці. Мн., 1982.
11. *Распутин В.* Сибирь без романтики // Писатель и время. М., 1985.
12. *Сержпутоўскі А.* Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мн., 1998.

Алена Марчанка

КОЛЕРАВАЯ МАДЭЛЬ СВЕТУ Ў ТРЫЛОГІІ ЯКУБА КОЛАСА «НА РОСТАНЯХ»

З глыбокай старажытнасці людзі імкнуліся абагульніць свае ўяўленні аб свеце ў выглядзе пэўнай схемы, узора, або *мадэлі*. Вядомы расійскі даследчык У. Тапароў вызначае мадэль свету як скарочанае і спрошчанае адлюстраванне ўсіх уяўленняў аб свеце ўнутры дадзенай традыцыі, узятых у іх сістэмным, аперацыйным аспектах. Мадэль свету нашых продкаў можна аднавіць на падставе самых разнастайных крыніц – біялагічных, этнаграфічных, этычных, вывучаючы творы народнай мастацкай культуры, жывапісу і інш.

Мадэль свету «заўсёды выключна гарманізаваная»: зямное тут звязана з Космасам, выводзіцца з яго, аб’яднана пэўнымі касмічнымі законамі [11, *29*]. Мадэль свету дае ўяўленне аб прычынах і наступствах пэўных з’яў, дэманструе іх сацыяльныя і этычныя параметры, семантыку – інакш кажучы, якасную структуру свету [8, *162*]. Аднак найчасцей у этнічных і рэгіянальных традыцыях мадэль свету мае на ўвазе перадусім выяўленне і апісанне асноўных параметраў Сусвету праз прасторава-часавыя, лікавыя і колеравыя характарыстыкі. Такім чынам, мадэль свету рэалізуецца ў розных семантычных абстракцыях, ніводная з якіх для міфапаэтычнай свядомасці не з’яўляецца цалкам незалежнай, паколькі ўсе яны скаардынаваны паміж сабой і ўтвараюць адзіную універсальную сістэму, якой і падначалены. Інакш кажучы, згаданыя вышэй разнавіднасці мадэлей свету (прасторава-часавая, лікавая, колеравая) выступаюць як складнікі пэўнай нацыянальнай мадэлі, *нацыянальнага вобраза свету*.

Мы звернемся да колеравай характарыстыкі мадэлі свету, якая з’яўляецца часткай агульнай нацыянальнай мадэлі свету і дае ўяўленне пра нацыянальныя асаблівасці беларускай літаратуры. Аналіз мадэлі свету ў яе колеравай характарыстыцы дазваляе рабіць пэўныя філасофскія абагульненні, убачыць вобраз быцця як цэлага, прапушчаны праз свядомасць Якуба Коласа як прадстаўніка «нацыянальнага стылю», пачынальніка адной з найбольш магутных традыцый у беларускай прозе.

Сэнсава- і эмацыянальна насычаныя колеравыя характарыстыкі з’яўляюцца адным з самых распаўсюджаных спосабаў раскрыцця спецыфікі аўтарскага светабачання, яго эстэтычных ідэалаў, светапоглядных уяўленняў. Кожны пісьменнік вылучаецца асаблівым светаадчуваннем, а гэта – «часцінка светаадчування яго народа, якое творца выказвае сваёй мастацкай практыкай» [6, *230*]. Выбар аўтарам пэўных колераў для апісання ўласнай карціны свету ўвасабляе «найбольш цэласнае, інтэграванае спасціжэнне чалавекам сусвету і быцця праз прызму сваіх нацыянальна-спецыфічных рыс і асаблівасцяў характару» [4, *62*]. Т. Шамякіна адзначае, што «ў кожнай нацыі свая сістэма каардынат у поглядах на свет, якая залежыць ад умоў фарміравання таго ці іншага народа: геаграфічнага становішча, клімату, флоры і фауны, а таксама ад гістарычных падзей, што адбываліся на тэрыторыі, заселенай пэўным этнасам» [13, *102*]. На думку даследчыцы, «нацыянальны пейзаж – гэта шмат у чым вобраз і форма прасторавага існавання...». «Прасторавая сетка каардынат», асаблівасці ландшафту, колеравыя адметнасці краявідаў праходзяць, «як праз прызму, праз сэрца і розум мастака» [13, *102*].

Беларуская прастора ўяўляе сабой «разнастайны і ўтульны краявід» [12, *80*]. Для нашай прасторы характэрна скрыжаванне гарызанталі і вертыкалі: поле, сінь азёраў, стужкі рэчак, дарогі – і курганы, дрэвы, лес. Праз «структуру такой прасторы і «прапускаюць» беларускія пісьменнікі з’явы, факты, людзей, рэчы» [12, *80*]. Гэтым абумоўлены і выбар пэўных колераў для ўвасаблення найбольш тыповых рэалій, што характэрны для нацыянальнага космасу беларусаў.

Аналіз трылогіі «На ростанях» прыводзіць да высновы, што фарбы ў творы простыя, чыстыя і ў цэлым рэалістычна характарызуюць менавіта беларускую прыроду. Самыя распаўсюджаныя колеры – ***сіні*** з адценнямі і ***зялёны***. У трылогіі сустракаем наступныя азначэнні: ***сінія*** *далі; намітка* ***сінечы****;* ***сіняватая*** *смуга;* ***сіняватыя*** *хвалі далечыні;* ***ясна-сінія*** *разлогі надзем’я;* ***светла-сіняе*** *неба* і інш. На думку А. Шамякінай, сіні колер «надае апісанням пэўнае эмацыянальна-лірычнае адценне» [9, *18*].

Зелень пераважае зусім выразна, што і натуральна для нашай лясной краіны: *свежая* ***зелень*** *маладых лісточкаў,* ***зялёны*** *аксаміт траўкі,* ***зелень*** *маладой ярыны,* ***зялёнае*** *мора маладога хвойніку* і інш. Зялёны – колер травы і дрэў, жыцця і яго аднаўлення (адсюль, верагодна, яго сувязь з ідэяй надзеі, маладосці). Такім чынам, «месца зялёнага зусім выключнае і па колькасці, і па якасці» [5, *63*]. Гэта колер расліннасці, якая дае жыццё мільёнам істот жывёльнага свету. Акрамя таго, зялёны – галоўны тон лета, калі прырода ўжо перажыла ўвесь перыяд «буры і націску», вясну і агарнулася самазадаволеным спакоем.

Зялёны колер супакойвае. Ён «светлы і вільготны» [1, *69*], дае нейкі адпачынак розуму, абуджае ў чалавеку цярплівасць, асвяжае. Зялёны колер нагадвае пра маладосць і новае жыццё, што неаднаразова падкрэслівае пісьменнік на старонках трылогіі: «Там-сям з *зялёнага* мора маладога хвойніку высока ўзнімаліся парасоны-верхавіны хвой-старадрэвін, што як бы аглядалі *зялёныя* прасторы свае маладое змены, цешачыся яе размахам і сакавітай жыццёвасцю... » [3, *216*].

Амаль для ўсіх народаў сіні колер – колер неба, цёмных лясоў на гарызонце, горных вяршынь, водных глыбінь, у якіх адбіваецца сінь неба. Сіні характарызуе і нашу зямлю, сімваламі якой сталі сінія азёры, блакітна-срэбныя стужкі рэчак, сінія шапкі стогадовых казачных дуброў, якія ўздымаюцца за небакраем. Сіні колер стварае ўражанне неабсяжнасці краявідаў, але шырыня і прастор беларускай зямлі зусім не бязмежныя: далягляд, як правіла, закрыты высокай сцяной бору. Поле, а за ім лес – тыповы беларускі краявід. Праўда, беларус, як і яго суседзі, любіць акінуць вокам шырока, але жыць хацеў бы не на «сямі вятрах», а ва ўтульным прыродным улонні. У гэтым і заключана спецыфіка мастацкага таленту Якуба Коласа – уменне спалучыць ўяўленне аб шырыні, прасторах, бязмежнасці, з аднаго боку, і імкненне сканцэнтравацца на ўтульным краявідзе маленькага кутка Радзімы.

Сіні колер стварае «дэкаратыўную выразнасць агульных абрысаў» бязмежных, здавалася б, краявідаў [14, *177*]. Герой уважліва ўглядаецца ў цёмна-сінюю палоску лесу, верхавіны якога імкнуцца ў неба. Незлічоную колькасць разоў гэтыя шаты хавалі ад ворага, моцныя спіны старых хвой надзейна абаранялі ад чужынцаў. Лес заўсёды вабіў да сябе і насцярожваў, выклікаў «адчуванне дзіўнасці і зачараванасці» [14, *177*]. Колькі таямніц ён заўсёды хаваў ад чалавека і гэтымі ж таямніцамі да сябе і прыцягваў, поўны казачнага харавства: «Яшчэ не бачаныя краявіды Пінскага Палесся, залітыя святлом верасnёўскага сонца, атуленыя тонкаю павалокаю *сінечы*, поўныя своеасаблівага харавства, першабытнай дзікасці, мяккасці тонаў і нейкай адвечнай задумлёнасці, вынікалі перад Лабановічам, захаплялі сваімі чарамі, неабсяжнымі прасторамі зямлі і роўняддзю паземаў, што зліваюцца з небам ці хаваюцца за *цёмна-сіняю* стужкаю бясконца далёкіх лясоў» [3, *245*]. Яшчэ і сёння мы верым, што ў зарасніках гаспадарыць лясун, балотнік ды іншыя міфічныя істоты.

Сіні колер размешчаных удалечыні лясоў дапамагае паказаць шырыню прастораў беларускай зямлі. Коласавы пейзажы наводзяць на роздум пра вечнае, закранаюць ледзь улоўныя струны чалавечай душы, імкнуць у вышэйшыя сферы Сусвету: «Ён першы тут вітаў надыход дня, і песня расплывалася ў маўклівым паветры звонам тонкага дарагога металу, напаўняючы *ясна-сінія* разлогі надзем’я і глыбокую цішыню зямлі, агорнутай затоена-радаснаю задумлёнасцю» [3, *216*].

У колеравай карціне свету трылогіі «На ростанях» важнае месца пісьменнік адводзіць залатому колеру, звязанаму з сонцам, а сонца ў пейзажах Коласа – персанаж часты і ўлюбёны. Пры яго характарыстыцы пісьменнік ішоў ад народна-паэтычнай традыцыі, не адухаўляючы яго, але надзяляючы

азначэннямі, узятымі з фальклору. Сярод іх прэвалюе *залаты*: *залатыя* праменні, *залатыя* стрэлы сонца, *залатыя* косы сонейка, *пазалочаны* край неба і інш.

Увогуле, сімволіка залатога колеру як сонечнага сустракаецца ў фальклоры і літаратуры многіх народаў і бярэ свой пачатак у глыбокай старажытнасці. У культуры ўсходніх славян таксама шмат увагі надаецца сонечнай сімволіцы, сімволіцы золата. Надзвычай паэтычна славяне названы ў «Слове пра паход Ігаравы» ўнукамі Дажбога – значыць, унукамі Сонца.

Сусвету заўсёды патрэбны прамень сонца для таго, каб сціплая прырода, скрытая ў сваіх фарбах, «засвяцілася асаблівай чароўнасцю і пяшчотнай прыгажосцю» [9, *19*]. Святло і колер – праявы зямной прыгажосці. Ласкавы прамень залатога сонца асвятляе краявіды, адухаўляе навакольны свет, дорыць новы дзень і натхняе чалавека на самыя светлыя і высокія памкненні.

Пры аналізе колеравай карціны свету ў трылогіі «На ростанях» заўважаецца наступная заканамернасць: колеравай дамінантай твора Якуба Коласа з’яўляецца сіне-зялёна-залаты трыкалор. Палітра трылогіі можа «разбаўляцца» і іншымі колерамі. Трапляюцца чорны, белы, шэры, зрэдку – жоўты і карычневы. Трэба адзначыць, што чырвоны колер амаль не сустракаецца. Пры тым, што жывапісцы – сучаснікі нашага класіка – вельмі любілі чырвоны колер як сімвал рэвалюцыйнай эпохі, у Якуба Коласа ён амаль не сустракаецца. Як зазначае А. Шамякіна, «беларускі пісьменнік у гэтым выпадку ішоў ад натуры: чырвоны, насычаны колер – гэта ў прыродзе галоўным чынам агонь...» [10, *254*]. Што датычыцца агню, то Якуб Колас аддаваў перавагу нябеснаму, хутчэй, сонечнаму агню, а з сонцам у яго творах карэлюе метафарычны эпітэт *залаты*.

У трылогіі «На ростанях» пісьменнікам створана своеасаблівая «колеравая аура» [2, *83*], асноўнымі фарбамі ў якой выступаюць *зялёная*, *сіняя* і *залатая*. Гэтая колеравая гама нясе пэўную сэнсавую і эстэтычную нагрузку. Прасторавая адкрытасць перадаецца аўтарам пры дапамозе сіняга колеру, светлы настрой, адчуванне лёгкасці і адвечнай маладосці з’яўляюцца дзякуючы зялёнаму, а азоранасць залатымі сонечнымі промнямі стварае ўражанне празрыстасці і чысціні паветра. У спалучэнні выкарыстаныя Якубам Коласам фарбы спрыяюць радаснаму светаадчуванню, садзейнічаюць «наданню ў цэлым аптымістычнага тону расповеду» ў трылогіі [9, *133*].

ЛІТАРАТУРА

1. *Дерибере М.* Цвет в деятельности человека. М., 1964.
2. *Ігнацюк А.* У пошуках сіняй мары // Крыніца. 1997. № 5.
3. *Колас Я.* На ростанях. Мн., 2000.
4. *Максімовіч В.* «Падзел тут неба і зямлі, адсюль да нас і час ліецца...»: Узвышэнская мадэль свету ў творах Уладзіміра Дубоўкі // Роднае слова. 1992. № 7.
5. *Миронова Л. Н.* Цвет в изобразительном искусстве. Мн., 2003.
6. *Пяткевіч А.* Феномен стылю Якуба Коласа // Каласавіны: матэрыялы навук. канф., прысвечанай 120-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі Я. Коласа «Творчая спадчына Якуба Коласа ў кантэксце сучаснага літаратурнага працэсу» / Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Я. Коласа; склад Г. І. Зайцава, М. Н. Далідовіч. Мн., 2003.

7. *Робинсон А.* «Слово» в поэтическом контексте мирового средневековья // Вопросы литературы. 1985. № 6.

8. *Топоров В. Н.* Модель мира // Мифы народов мира: в 2 т. М., 1988. Т. 2.

9. *Шамякіна А. І.* «Вобразы мілыя роднага краю...»: Прастора і час у трылогіі Я. Коласа «На ростанях». Мн., 2004.

10. *Шамякіна А. І.* Колер і гук у трылогіі Якуба Коласа «На ростанях» // Каласавіны: матэрыялы навук. канф., прысвечанай 120-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі Я. Коласа «Творчая спадчына Якуба Коласа ў кантэксце сучаснага літаратурнага працэсу».

11. *Шамякіна Т. І.* Міфалогія беларусаў. Мн., 2000.

12. *Шамякіна Т. І.* Нацыянальны космас беларусаў і літаратура (да пастаноўкі праблемы) // Шляхам стагоддзяў: матэрыялы дзвюх канферэнцый аднаго года: Ягелонскі універсітэт (Кракаў) – 20–25 лют. 1989; Беларускі універсітэт (Мінск) – 23–28 кастр. 1989 / пад рэд. А. А. Лойкі. Мн., 1992.

13. *Шамякіна Т. І.* Элементы беларускай геасофіі як аснова нацыянальнай літаратурнай класічнай традыцыі // Беларуская філалогія: зб. навуковых прац вучоных філал. фак. Белдзяржуніверсітэта / пад агул. рэд. І. С. Роўды. Мн., 2003.

14. *Шапашнікава А.* Вобраз лета ў творах Сяргея Каткова // Роднае слова. 1999. № 7.

Таццяна Галісаева

ФАЛЬКЛОРНЫЯ МАТЫВЫ Ў АПОВЕСЦІ Я. БАРШЧЭЎСКАГА «ДРАЎЛЯНЫ ДЗЯДОК І КАБЕТА ІНСЕКТА»

30–40-я гг. XIX ст. Беларусі з’яўляюцца перыядам росквіту рамантызму, які найбольш ярка адлюстраваўся ў творчасці Я. Баршчэўскага. Як і большасць рамантыкаў, пісьменнік цікавіўся фальклорам і шмат вандраваў па Беларусі, таму мог чуць не толькі паданні Віцебшчыны, дзе ён нарадзіўся, але і іншых мясцін, пра што сведчаць «Нарысы Паўночнай Белай Русі», якія змяшчаюць багаты і карысны фальклорны матэрыял.

Паводле слоў М. Хаўстовіча «ўменне ствараць фальклор у дасведчанага Я. Баршчэўскага ўвасобілася ва ўменне тварыць у фальклорным духу. Дадзеная фальклорнасць не раўназначная народнай фальклорнасці» [5, *190*]. Цікавасць да міфатворчасці выявілася ў стварэнні своеасаблівай двухузроўневай мадэлі свету: рэальнага і фантастычнага вымярэнняў. Згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі ўсходніх славян, найчасцей рэальнае адбываецца ўдзень, а фантастычнаму адведзены час пасля захаду сонца і да першага спеву пеўня. Гэтая лінія адначасова з’яўляецца падзелам першаснай умоўнасці, той, у якую чытач схільны паверыць, і другаснай, у якой дзейнічаюць ірэальныя істоты.

Яшчэ адным знакам перадачы ірэальнага з’яўляюцца маўленчыя формулы: «Раскажу, што ад іншых чуў, а ці гэта праўда, не мой клопат» [1, *292*]. Такі прыём дазваляе стылізаваць твор мастацкай літаратуры пад фальклорны, праз шматгалоссе расказчыкаў увесці элементы народнай дэманалогіі. З дапамогай «завуаліраванай» (Ю. Ман) фантастыкі Я. Баршчэўскі змяншае сваю ролю ў стварэнні незвычайнага, такім чынам здымаючы з сябе адказнасць за непраўдзівыя сведчанні.

Прыём «завуаліраванай» фантастыкі вымагае ад аўтара спецыфічнай кампазіцыі твора. «Драўляны Дзядок» Яна Баршчэўскага – твор рамкавай будовы (як казачны эпас «Тысяча і адна ноч» і «Дэкамерон» Дж. Бакача). Гісторыю пана З. («Што здарылася з Драўляным Дзядком») і апавяданні пана Ротмістра («Кабета Інсекта», «Горды Філосаф» і інш.) Я. Баршчэўскі змясціў ў асобных раздзелах. Менавіта гэтыя гісторыі з’яўляюцца асноўным месцам канцэнтравання фальклорных вобразаў: крывасмокаў, пярэваратняў і інш. У Я. Баршчэўскага чытаем: «Здавалася яму, што страшны крывасмок, абапіраючыся спарахнелаю рукою, навісаў над яго тварам і жахліва заглядаў яму ў вочы» [1, *295*]. Пісьменнік арыентаваўся на славянскую міфалогію, паводле якой, крывасмок (упыр, вампір) – мярцвяк, які нападае на людзей і жывёл. Упыром становіцца пасля смерці чалавек, што нарадзіўся ад нячыстай сілы або сапсаваны ёю (дзіця-ўпыра можна было пазнаць па двайным радзе зубоў). Таксама ўпыром станавіўся нябожчык, праз труну якога пераскочыла чорная кошка. Аднак найчасцей упыры – гэта самазабойцы, ведзьмакі. Людзі верылі, што ўначы ўпыр падымаўся з труны і ў абліччы налітага крывёю мерцвяка або нейкай зааморфнай істоты забіваў людзей, высмоктваў іх кроў, пасля чаго ахвяры паміралі і самі ператвараліся ў вампіраў (гл. [4, *563*]).

У некаторай ступені ўласцівасці ўпыра характарызуюць кабету Інсекту (спробы пакусаць пана А.). Яе вобраз не з'яўляецца статычным. Дынаміка развіцця заключаецца ў тых метамарфозах, што адбываюцца з ім на працягу аповеду: спачатку кабета Інсекта злосная пані, потым Інсекта, а затым – Плачка. Вучоныя тлумачаць такія супярэчлівасці ў бачанні вядзьмарак наступным чынам: «Успрыманне ведзьмы нібы старой і маладой, магчыма, узыходзіць да містычна-магічнага ўспрыняцця рэчаіснасці: як маладую і прываблівую дзяўчыну ведзьму характарызуюць, каб падкрэсліць магутнасць яе чар, а стары ўзрост сімвалізуе старажытнасць традыцыі, якую яны рэпрэзентуюць» [2, *233*]. Адсюль і даволі пашыранае ўяўленне пра ведзьмаў, якія маглі быць і прывабліва-спакуслівымі, і пачварна-агіднымі, што і знайшло адлюстраванне ў творчасці Я. Баршчэўскага. Паводле меркаванняў забабонных людзей, вядзьмы здольныя ўплываць на наваколле і чалавека, пераўвасабляцца ў розных жывёл, праходзіць праз зачыненыя дзверы, лятаць, выкрадаць сэрцы, выклікаць хваробы, сурочыць. Ім прыпісвалі магчымасць дамаўляцца з д'яблам. Вядзьмарскія атрыбуты толькі часткова характарызуюць кабету Інсекту. Для Я. Баршчэўскага не характэрна строгая арыентацыя на народную дэманалогію. Пісьменнік адвольна выкарыстоўвае фальклорныя даныя, займаючыся ўласнай міфатворчасцю для раскрыцця пэўных ідэй, што дае падставы даследчыкам праводзіць паралелі паміж вобразам здрабнелай Інсекты і падзеламі Рэчы Паспалітай.

Менавіта ў кантэксце міфатворчасці варта разглядаць вобраз Драўлянага Дзядка, які не з'яўляецца цалкам фальклорным, хоць і мае літаратурных і міфалагічных адпаведнікаў: Галава ў паэме А. С. Пушкіна «Руслан і Людміла», лацінаамерыканскі чанчон і інш.

На думку М. Хаўстовіча, «істотна для пісьменніка і тое, каб вобраз Драўлянага Дзядка не быў абмежаваны двума-трыма функцыямі, каб ён меў аднотолькі дачыненні да дробных рэчаў, нязначных спраў <...>Драўляны Дзядок дзейнічае ва ўсіх сферах: ён аказвае ўплыў на парабкаў, сялян, паноў, увесь край» [5, *172*]. Такая ўсезапатрабаванасць арыентуе на тое, што Драўляны Дзядок – увасабленне мары Я. Баршчэўскага аб ідэальным, дасведчаным філосафе – кіраўніку дзяржавы. На гэтую думку наводзяць наступныя факты: Драўляны Дзядок быў зроблены па вобразу Сакрата (прасочваецца арыенцір на філасофскі пачатак). Сам Дзядок ёсць не што іншае, як Галава – кіраўнік (дзяржаўны дзеяч), да таго ж кабета Інсекта (па меркаванню большасці даследчыкаў – персаніфікацыя Беларусі, дакладней, у той час Рэчы Паспалітай) ускладае на галаву Дзядка вянок, які асацыіруецца з каронай.

Я. Баршчэўскі творча скарыстаў вобразы гарадскога і студэнцкага фальклору. Пры абмалёўцы шкаляроў фантастычнае адыходзіць на другі план, уласна вобразы не надзелены звышнатуральнымі магчымасцямі, аднак гэтыя героі знаходзяцца ў рознай ступені дачынення з інфернальнымі сіламі. Я. Баршчэўскі стварае своеасаблівую галерэю тыпаў студэнтаў, якую ўдала ілюструе прыкладамі. Сярод дзеючых асоб аповесці Я. Баршчэўскага апынуліся

Горды Філосаф (студэнт-ганарлівец), Люцэфуга (студэнт-лайдак) і Северын (студэнт-летуценнік), якія з’яўляліся ў свой час навучэнцамі езуіцкай акадэміі.

Горды Філосаф цяжка правініўся перад Богам сваімі антырэлігійнымі разважаннямі. Хутчэй за ўсё, падобнае паданне сапраўды існавала ў езуіцкім асяроддзі, бо незалежна ад Я. Баршчэўскага аднатыпную гісторыю пра Эрваса змясціў Я. Патоцкі ў кнізе «Рукапіс, знойдзены ў Сарагосе».

Вобраз шкаляра Люцэфугі адпавядае традыцыйным апісанням студэнтаў-гультаёў, якія вераць, што «не навукі даюць чалавеку шчасце, а Фартуна» [1, *299*]. Мянушка, якую атрымаў шкаляр ад Дзядка, даволі сімвалічная. М. Хаўстовіч прыводзіць адразу некалькі версій яе тлумачэння:

1) Люцэфуга – ад Люцыпар, Люцэфер – праціўнік Бога, адступнік ад веры;
2) Люцэфуга (лац. *luce* — святло, *fuge* – бегчы, уцякаць) – той, хто ўцякае ад святла навукі і веры [5, *177, 178*].

Другі падыход больш адпавядае існасці вобраза. Люцэфуга хаваецца ад святла навукі, не прытрымліваецца боскіх запаветаў. Дзядок папярэджваў аб небяспечнасці такіх паводзінаў: «О Люцэфуга! Люцэфуга! Ты як абрыдлы прусак, што хаваецца ад дзённага святла пад падлогаю, або ў цёмнай шчыліне» [1, *299*]. Мы даведваемся, што герой марна пражыў жыццё, нікім не заўважаны, а напрыканцы ператварыўся ў вялізнага прусака.

Асобна вылучаецца постаць Севярына – гэта ўсё ж станоўчы герой, аднак ён жыве ў выраю сваіх мар: «Быў ён з лепшых вучняў, любілі яго настаўнікі, ён часта атрымліваў узнагароды, меў вялікую ахвоту вывучаць замежныя мовы і нядрэнна ўжо гаварыў на некалькіх. А чытаў найбольш паэзію: ідыліі Фэакрыта, Геснера, Шымановіча яго зусім ачаравалі. Паўсюль ён бачыў Аркадзію, а ўсе людзі ў ягоным уяўленні былі наіўныя і шчырыя пастушкі. Калі ён выходзіў на шпацыр за горад, дык у ручаях бачыў наядаў, на лугах скакалі німфы, а ў засені дрэваў з-пад зялёнага вэлюму ўсміхаліся яму дрыяды. Словам, усюды сустракаў ён старажытны залаты век грэкаў, не ведаў, што ёсць бяда на свеце, быў заўсёды вясёлы сам і весяліў іншых» [1, *308*]. Дзядок папярэджвае: «Ты будзеш выгнаны з раю сваіх мар, пойдзеш крамяністаю дарогаю і нікчэмныя інсекты ў вобліках страшыдлаў будуць гнацца за табою» [1, *309*]. Гэтае прароцтва таксама спраўджваецца, як і іншыя прадказанні Драўлянага Дзядка.

З’яўляецца відавочным, што Я. Баршчэўскі выкарыстаў фальклор у сваёй творчасці, аднак яго аповесць не з’яўляецца звычайным зборам паданняў, як адзначае В. Каваленка: «Заслуга Яна Баршчэўскага ў тым, што ён, звяртаючыся да беларускага фальклору, да рэштак міфалагічных уяўленняў <...> яшчэ больш зблізіў даўнія ўяўленні народа з літаратурай, накрэсліў шмат якія шляхі мастацкага сцвярджэння народнага характару, літаратурнай лірызацыі, паэтызацыі жыцця, канкрэтызаваў, згодна патрабаванняў сваёй эпохі і ўласнага эстэтычнага ідэалу, сацыяльны змест вечнага супрацьпастаўлення патрыярхальнага і сусветнага, бездухоўнага і духоўнага, чым умацаваў і паглыбіў ідэйна-эстэтычныя вытокі маладой беларускай літаратуры» [3, *107*].

ЛІТАРАТУРА

1. *Баршчэўскі Я.* Выбраныя творы. Мн., 1998.
2. *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. М., 1995.
3. *Каваленка В. А.* Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981.
4. Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. М., 1991.
5. *Хаўстовіч М. В.* Мастацкі метад Яна Баршчэўскага. Мн., 2003.

Ганна Мятліцкая

ФАЛЬКЛОРНАЯ СЕМАНТЫЗАЦЫЯ ЖАНОЧЫХ ВОБРАЗАЎ У ПАЭЗІІ ЯНКІ КУПАЛЫ НАШАНІЎСКАГА ПЕРЫЯДУ

Жыццё жанчыны-сялянкі на пачатку ХХ ст. было бяспраўнае, яна цалкам залежала ад мужа, які меў права прымяняць фізічную сілу. Акрамя таго, мужчынская праца ўспрымалася сялянамі як больш цяжкая і больш значная ў параўнанні з жаночай [7, *28*], хоць жанчына амаль нароўні ўдзельнічала ў ёй (гэта адлюстравана ў вершах Янкі Купалы «Касьба», «Завітаў Пятрок...», паэме «Яна і я» і інш.). «Усведамленне цеснай сакральнай сувязі жаночага пачатку са спараджальнымі функцыямі зямлі» [1, *168*], якое бытавала ў народным светапоглядзе, абумоўлівала спецыфіку жаночай працы: жанчыны даглядалі хатнюю жывёлу і птушак, да сферы выключна жаночых заняткаў належалі прадзенне і ткацтва.

Замужняе жыццё жанчыны, яе ўнутраны свет, пакуты і цяжкая доля, аддаленасць ад бацькоў, побыт сялянскай сям'і, жаночая праца (і «ліхога мужа» дагледзець, і дзяцей, і хлеб спячы, і кудзелю спрасці) адлюстраваліся ў лірычных і сямейна-бытавых песнях (напрыклад, «Як да мяне ехаў ў сваты...», «Замуж пайсці, трэба знаць...»). «*Ці ела, мама, рэдзьку з палыном, – Такаво-ж і мне за чужым сталом*» [4, *187*], – так вызначае «смак» свайго жыцця жанчына ў песні «Ды ўжо сонейка за лес коціцца...».

Вобразы ***жонкі*** і дзяцей селяніна выкарыстоўваюцца Я. Купалам для ўзмацнення паказу драмы сялянскага жыцця. У сялянскай сям'і ўсе пакутуюць – цёмны, абабраны, бедны, загнаны мужык, яго нешчаслівая працавітая жонка і малыя дзеці. Найчасцей у вершах гаворыцца пра беднасць жонкі (вершы «Мужык», «Ах, ці доўга...») і яе хваробы (вершы «Праз вайну», «Восень»). Жонка мужыка цярпліва прымае наканаваныя іх сям'і пакуты: яна недаесць, каб накарміць дзяцей, не мае што апрануць; яна маўчыць, не папракне свайго гаспадара, разумее, што яму цяжка.

У нашаніўскай паэзіі Я. Купалы назіраецца супастаўленне добрай і дрэннай жонак. Ідэальнай лічыцца добрая, спакойная, працавітая жонка, такая, напрыклад, як жонка Сцёпкі Жука, – руплівая і старанная гаспадыня, працавітая і разумная. Яна не толькі ўсё зробіць у хаце, але і ўпільнуе мужа ад гарэлкі, за што ён яе паважае. Ствараецца і супрацьлеглы вобраз дрэннай жонкі (верш «Благая жонка»), якая ўвесь час сварыцца і лаецца, хваліць сваю радню,

зневажаючы мужаву. Прычынай канфлікту паміж мужам і жонкай у гэтай сям'і стаў няроўны шлюб: селянін ажаніўся з багатай, і яна ўвесь час папракае яго з-за беднасці.

Сугучны купалаўскаму вобразу фальклорны вобраз жонкі, надзвычай цярплівай і пакорнай і перад мужам, і перад сваім нешчаслівым лёсам: лепш дрэнны муж, чым жыць без мужа, развaжае яна («А я мужыка не палюбіла», «Сякі-такі авясец»). А муж разумее, што жонкай трэба камандаваць, не даваць ёй волі («Ажаніцца – трэба знаць»). Паводле тэкстаў песень у адносінах да жонкі муж можа дазволіць сабе ўсё: як нармальная з'ява ўспрымаецца ім тое, што жонку трэба біць («У полі вярба»), ён можа дапусціць думку, што прадасць кабылу і будзе араць жонкай («Жонка мая, пані мая!»). Пра тое, як жонка б'е мужа, карае яго або выхоўвае, сказана толькі ў жартоўных і сатырычных песнях («А жана мужа ды й зневірала», «Жана мужа біла», «Сядзіць жонка за сталом»).

Сустракаем у некаторых песнях і вобраз дрэннай жонкі: такая жонка прапіла жывёлу («А прала б я кудзеліцу»), п'е і б'е мужа («Які ж цяпер свет настаў»). Часта ў фальклоры супастаўляюцца добры і дрэнны муж: з добрым мужам жонка гуляе (адпачывае), маладзее, а з дрэнным – пакутуе, гіне («Добрая доля, добрая доля», «Як пад гаем, гаем»).

Семантычны комплекс ***маці*** неад'емны ад народных уяўленняў пра Маці-Зямлю з яе ўрадлівасцю, здольнасцю нараджаць, гадаваць, карміць усё жывое («маці ўсяго жывога») і ўяўленняў пра Багародзіцу, цалкам адданую мацярынству, жыццё якой прысвечана дзіцяці, а любоў да яго бязмежная.

У прыказках усіх народаў маці ўспрымаецца як самы блізкі і дарагі чалавек на свеце. «Маці – гэта пачатак усяго («*Вытокі чалавечай любові – у маці*», кангалезская), найкаштоўнейшы скарб («*Кожная маці – золата*», дыгорская), сімвал вернасці («*Маці ды вочы не здрадзяць*», адыгская), сапраўднай прыгажосці («*Маці калі і не тварам прыгожая, то сэрцам*», ірландская), бязмернай самаадданасці («*Маці ляжа на мокрым, а дзецям пасцеле сухое*», в'етнамская). Менавіта з маці параўноўваецца ўсё лепшае і роднае, што ёсць у жыцці («*Свая хатка – родная матка*», руская; «*Мой дом – грудзі маёй маці*», іспанская; «*Зямелька – маці наша: і корміць, і поіць, і апранае*», руская) [2, *17*].

У творах Я. Купалы ствараецца вобраз нешчаслівай маці, пакутніцы, як і яе дзеці. Раскрыццё немагчымасці сялянскіх дзяцей вырвацца з беднасці і нядолі (верш «За што?..») дапаўняецца плачам – маці плача за сябе і за сына, а сын перажывае і за сябе, і за яе.

У лірычных песнях часта адзначаецца сіла мацярынскай любові, якая «*тужыць век ад веку*» па забітым сыне-салдаце, у той час як жонка «*тужыць да абеду*» («Конь бяжыць, зямля дрыжыць»). Ад слёз маці «*быстры рэчкі пайшлі*», а ад жончыных – «*расіцы няма*» («Із-пад лесу, лесу, лесу цёмнага»). Любоў сына да маці таксама самая моцная – «*мамка міла ад веку да веку*». Ён гаворыць: «*А як памрэ цешча – я й так абыйдуся, / А як памрэ жонка – з другой ажанюся, / А як памрэ мамка – слязой абальюся*» [8, *269*].

Адданасць і любоў сына да маці яскрава выяўляецца ў вершы «Кат», герой якога пры выкананні сваіх жорсткіх прафесійных абавязкаў пазнае сваю маці і

сам вешаецца замест яе. Потым «стражы» зноў падводзяць да вісельні жанчыну, таму што «*трэба яе галавы*» [6, II, *194–195*].

Я. Купала падкрэслівае думку, што ніхто не заменіць маці для яе дзяцей, ніхто не зможа вярнуць ім яе любоў. Калі сям'я застаецца без маці – гэта вялікая жыццёвая трагедыя, бо мачыха не будзе добрай да чужых дзяцей (верш «Песня» («Па зімовай па дарожцы»)). У фальклоры ёсць матыў размовы мужа з нябожчыцай-жонкай, падчас якой муж просіць, каб жонка ўстала дзяцей гадаваць, – яна раіць яму ўзяць няньку або скінуць іх да яе, у магілу («Як паехаў мілы ў дарогу»), адзначаецца, што, калі памрэ маці, дзеці будуць пакутаваць, а муж знойдзе іншую («Захацела жонка»), будзе «*мёд-віно піць*» («Сын у мамачкі ночку начаваў»).

Нешчаслівы лёс сялянскай сям'і адлюстроўваецца ў вершы «Песня» («Ах, адкуль жа гэта вестка...»), напісанай па народных матывах. Жонка здрадзіла мужу, калі ён быў на вайне, і нарадзіла дзіця. Пра гэта сыну напісала маці. Муж прыехаў дадому, забіў жонку, з маці нават не павітаўся, і зноў паехаў на вайну, а там – загінуў. У творы Я. Купалы выпадак паказваецца як нешта выключнае, каб больш выразна падкрэсліць, да якой трагедыі могуць прывесці неабдуманыя ўчынкі. Матыў «дзіця ад іншага» запазычаны з фальклору, параўнаем з песняй «Я каліну-маліну ламіла», у якой жанчына спачатку хлусіць, што дзіця забыліся цыганы, а потым кажа праўду, што начаваў «казак маладзенькі».

Самымі бесчалавечнымі спрадвеку ўспрымаюцца непачцівыя адносіны да маці, якія выклікаюць бяду («Гоман, гоман на вуліцы»). Маці трэба слухаць – сцвярджаецца і ў вершы «Паніч і Марыся». У паэме «На Дзяды» сіратой засталася маці, яе змусілі бадзяцца княжаняты-дзеці. Магчыма, пакуты маці — алегорыя гаротнай долі радзімы-маці, загубленай дзецьмі. З яе трох сыноў толькі старэйшы працуе (хутчэй за ўсё – гэта селянін), у другога – ахвота да ляжання, ён жыве за кошт чужой працы (пан), а малодшы любіць падганяць, здзекавацца (умоўна можна назваць яго катам). Пасля таго, як дзеці выраслі, сярэдні і малодшы паехалі ў свет. Спачатку вярнуўся сярэдні: запрог у плуг старэйшага брата, а маці выгнаў бадзяцца. Потым прыехаў дахаты і малодшы – яшчэ больш стаў здзекавацца: крывавіў старэйшага брата ранамі, стражы, запоры над ім ставіў, не пашкадаваў і маці. «*Суд судзіў, што я – не я ўжо, / І распяў на крыжы*» [6, VI, *77*], – гаворыць пра яго жанчына. Які лёс будзе гэтых дзяцей – пытанне застаецца без адказу: «*Ці апомняцца сыночкі / У сваёй правіне? / Ці загінуць сярод ночкі, / Што і след загіне?..*» [6, VI, *78*].

Самай нешчаслівай, самай гаротнай з жанчын з'яўляецца ***ўдава***. Яна адна гадуе дзяцей, адна працуе. Стаўленне людзей да ўдавы адмоўнае: на яе не звяртаюць увагі, не разумеюць, наколькі ёй складана, усе да яе абыякавыя. Няма каму заступіцца за ўдаву, няма каму яе абараніць, адзначае Я. Купала ў вершы «Доля ўдавы»: «*Падобная ў полі нязжатаму коласу, / Змагацца прымушана з зменным жыццём. / І скаргаў яе справядліваму голасу / Няма рэха чулага ў сэрцы людском*» [6, I, *125*].

Удаўство ў славянскай традыцыі ўспрымалася, з аднаго боку, як сацыяльна непаўнацэнны статус (мелася на ўвазе адсутнасць пары) і з другога – як

рытуальна чысты: удаве забаранялася быць павітухай, яна не ўдзельнічала ў прыгатаванні вясельнага каравая, аднак, як бязгрэшныя, удовы часцей за іншых абмывалі, апраналі і хавалі нябожчыкаў. Тэрмін забароны ўступаць у новы шлюб у розных мясцінах вагаецца ад 40 дзён (6 тыдняў) да года. Для мужчыны гэты тэрмін можа быць карацейшым або наогул не вытрымліваецца, асабліва калі засталіся малыя дзеці, для жанчыны ён часам расцягваецца на тры гады. Адносіны да паўторнага замужжа спрадвеку былі рэзка адмоўнымі [3, *295*].

Пакутлівая, адзінокая праца ўдавы паказваецца і ў песнях. Яна сее пшаніцу да позняй ночы, заканчвае работу самай апошняй. Супастаўленне хуткасці працы ўдавы і працы іншых сялян знаходзім у песні «Ў чыстым полі буён ветрык веець»: «*Яшчэ ўдоўка дамоўкі не прыйшла, / Людзі кажуць: «Пшанічка ўзыйшла». / Яшчэ ўдоўка вячэрку гатуець, / Людзі кажуць: «Пшанічка красуець». / Яшчэ ўдоўка вячэраць не села, / Людзі кажуць: «Пшанічка паспела*» [8, *25*]. А ў песні «Усе горы зеленеюць» адзначаецца, што там, дзе сеяла ўдава, палівала слёзкамі, – чорная зямля, нічога не ўзыходзіць.

Супрацьлеглы гэтаму вобразу ўдавы, долю якой Я. Купала называе «*найгоршай з найгоршых*» [6, I, *124*], вобраз вясёлай удавы, створаны ў вершы «Кацярына», – яна маладая, прыгожая, ёй не трэба думаць пра дзяцей, бо ў яе іх няма. У вершы выразна заўважаецца фальклорны ўплыў. Удава не сумуе, што засталася ўдавой, – наадварот, жыве свабодна, бесклапотна і весела. Падобны вобраз вясёлай удавы сустракаецца ў жартоўных песнях: яна не плача, калі хаваюць мужа, а прытанцоўвае, бо ведае, што будзе гуляць з іншымі («Жыў быў – не любіла», «Аддала ж мяне маць», «Памёр, памёр мой нябожчык», «Паскакала б казачка», «А ў месяцы чатыры нядзелі»).

Працавітасць жанчыны ўвасабляюць у творах Я. Купалы вобразы ***жней***. Жаць – адна з галоўных жаночых спраў, бо хлеб – святое для чалавека. Паэт разумее, што праца жняі вельмі цяжкая, і адлюстроўвае гэта ў творах, адзначаючы, што яна нашмат цяжэйшая, калі гэта праца на пана. У некаторых вершах гэта паказваецца апасродкавана – праз сумныя песні жней, якія спяваюцца праз слёзы (вершы «Песня жней», «Жнеям»). Матыў цяжкай, бязрадаснай працы на пана выяўляецца ў некаторых жніўных песнях («Ой, дзевачкі-лябёдачкі», «Хутчэй, жнеечкі, да мяжы» і інш.), у якіх выкрываецца панская несправядлівасць, выказваецца праклён пану, паказваюцца ліхімі пан, пані, прыказнікі (прыганятыя) («Пан нас мучыў, пан нас плеццямі сцябаў», «А ў нашага прыганятага» і інш.). Часам пана называюць «баранам», а пані – «авечкай», бо «*дзяржыць жнеек да вечара*» [5, *82*] – песня «А я ў пана жыта жала». Панская узнагарода (гарэлкай) за цяжкую працу – агульны матыў вершаў Я. Купалы і жніўных песень: напрыклад, у песні «Наш пан маладзенькі», жнеі так адказваюць пану: «*Мы б гарэлкі не хацелі, / Лепей дамоў паляцелі*» [5, *133*]. Верш Я. Купалы «Песня жнеяў», рэфрэнам якога становяцца радкі «*Гэй, гэй, жнейкі, не драмаць! / Час сярпы зубіць – і жаць*» [6, II, *9*], падобна да некаторых фальклорных твораў, мае сацыяльны падтэкст.

Такім чынам, вытокі семантыкі жаночых вобразаў у паэзіі Я. Купалы нашаніўскага перыяду выяўляюцца ў фальклорнай традыцыі, найперш у песнях – лірычных, сямейна-бытавых, жніўных.

ЛІТАРАТУРА

1. *Валодзіна Т.* Жанчына // Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік. / С. Санько і інш. Мн., 2004.
2. *Гейвандов Э. А.* Женщина в пословицах и поговорках народов мира. М., 1995.
3. *Гура А. В., Кабакова Г. И.* Вдовство // Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1.
4. Жанчына ў беларускай народнай творчасці / склад. Э. В. Галубок, А. К. Калечыц і інш. Мн., 1940.
5. Жніўныя песні / уклад. А. С. Ліс, В. І. Ялатаў. Мн., 1974.
6. *Купала Я.* Поўны збор твораў: у 9 т. Мн., 1995–2001. Т. 1–7.
7. *Курыловіч Г. М.* Сямейны ўклад жыцця // Беларусы. Т. 5. Сям'я / В. К. Бандарчык і інш. Мн., 2001.
8. Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. Мн., 1976.
9. Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка, Г. В. Таўлай. Мн., 1984.

Віктар Каратай

ФАЛЬКЛОР І ЭТНАКУЛЬТУРА НАРАЧАНСКАГА КРАЮ ЯК ІМПЛІЦЫТНАЯ АСНОВА ПАЭЗІІ МАКСІМА ТАНКА

Талент – заўсёды кандэнсат розных памкненняў, тэндэнцый, часам супярэчлівых, кантраверсійных, непрымальных на ўзроўні побытавай свядомасці, але ў гэтым і запарука яго часавай, а не часовай трываласці, устойлівасці, непадуладнай кан'юнктуры.

Талент М. Танка бясспрэчна народжаны перадусім водарам зямлі роднага Нарачанскага краю, аднак па законах самаразвіцця ён «разгарнуўся», здабыў паскаральны імпульс і стаўся фактам нацыянальнай культуры ўвогуле, не страціўшы, аднак, адчувальнай «заземленасці, а не прыземленасці» (А. Разанаў), у этнакультурных рэаліях роднага мікрарэгіёна. Таму асабліва слушнымі падаюцца развагі В. Рагойшы аб глыбіннай народнасці (а не этнафальклорнай стылізацыі) як вызначальнай асаблівасці творчасці паэта, рэалізаванай на канцэптуальным, ідэйна-філасофскім узроўні і падмацаванай сродкамі фармальнай паэтыкі: «Напрыклад, знойдзецца ў творах пісьменніка некалькі прыказак і прымавак, народных выслоўяў, адгукаецца ў паэта рытма-меладычны ці вобразны перагук з народнай песняй – і выснова гатова: пісьменнік поўнай жменяй чэрпае са скарбніцы вусна-паэтычнай творчасці народа. І ні слова пра народнае светаўспрыманне, светаразуменне, пра тое, што ахрышчана выразам *народны дух творчасці*» [3, *7*].

Сапраўды, невынішчальныя традыцыі народнай этыкі і эстэтыкі, філасофіі і побыту ствараюць Космас духоўнага і зямнога жыцця нацыі, з'яўляюцца своеасаблівым апірышчам для мастакоў-творцаў у іх пакутлівых пошуках Існіны, закладваюць трывалыя падмуркі іх творчасці, яе імпліцытную (непадзельную, структурна і сэнсава арганізуючую) аснову.

Максім Танк увайшоў у літаратуру ў 1930-я гг. імкліва і своеасабліва. Поруч з выразнай народнай прыродай яго вершаў і паэм адчуваецца і пэўная арыентацыя мастака на асобныя тэзы эстэтыкі еўрапейскага мадэрнізму, што выявілася, натуральна, не ў ідэйна-філасофскім *credo*, мастацкай праграме творцы, а ў некаторых спецыфічных рысах яго паэтыкі: амбівалентнасці, ускладненасці вобразаў, экспрэсіўнасці, часам дэманстратыўнай «непрычасанасці», эфектнасці метафар і сінтаксічных фігур. Таму, адчуваючы патрэбу аднаўлення традыцыйнай фармальнай паэтыкі беларускай літаратуры, у тым ліку і за кошт лепшых, перспектыўных знаходак еўрапейскага мадэрнізму і постмадэрнізму, М. Танк, аднак, не мог прыняць канцэпцый аналагічнасці жыцця, хаатычнай зрушанасці яго прасторава-часавых каардынат, дысгарманічнасці свету, якія з'яўляюцца ядром філасофіі мадэрнізму. Так, паказальна, што «ў мастацкім универсуме Дж. Джойса адной з ключавых катэгорый з'яўляюцца хаос і космас як феномены ўзаемазвязаныя і ўзаемапераходныя. Найбольш выразна характарызуе сусвет аўтара ім самім сканструяваны канцэпт «хаосмас» (chaosmos), у якім арганічна закладзены магчымасці перманентнага станаўлення парадку з хаосу і наадварот. У святле падобных характарыстык джойсаўскага хаосмасу падаецца лагічным яго разгляд праз прызму сінергетычнай парадыгмы» [1, *23*].

У аснове паэзіі М. Танка ляжыць натурфіласофская, пантэістычная ідэя. Яго героі жывуць па законах народнай маралі, па глыбінных прынцыпах народнага светаўспрымання і светаразумення ў арганічным суладдзі з жывой і нежывой прыродай, на неабсяжных прасторах духоўнага Космасу. У гэтым сэнсе паэзія М. Танка – асаблівы феномен, бо з'яўляецца, з аднаго боку, узорам інтэлектуальнай, філасофскай, грамадзянска-публіцыстычнай і адносна шчымліва-спавядальнай, песенна-меладычнай, «народнай» лірыкі.

Пазначаны ўжо ў ранніх зборніках «На этапах», «Журавінавы цвет», «Пад мачтай», гэты мастацкі дуалізм з асаблівай выразнасцю выявіўся ў кнігах «Мой хлеб надзённы», «Дарога, закалыханая жытам», «Хай будзе святло» і інш. Карэляцыя рэгіянальных этнакультурных вытокаў і практычнага мастацкага вопыту М. Танка тут адчувальная, хоць і не заўсёды празрыстая. Найперш яна выяўляецца праз зварот пісьменніка да такіх маштабных, істотных для вусна-паэтычнай творчасці беларусаў вобразаў-хранатопаў, архетыпаў, як зямля, хлеб, сонца, дрэва, дарога, маці, родны кут, сяўба, вяселле (з яго суб'ектамі і атрыбутамі). Дзесьці зусім побач – устойлівыя эмблематычныя народныя вобразы долі, дзівака, з'яў прыроды і навакольнага асяроддзя (гром, дождж, цёмная ноч, лес, чыстае поле, ясны месяц і інш).

Натуральна, узнікае пытанне аб рэгіянальнай спецыфіцы гэтых устойлівых паняццяў і ступені іх асіміляванасці ў мастацкім тэксце. Адразу зазначым, што ў большасці выпадкаў выкарыстаныя пісьменнікам міфалагемы па семантычнаму аб'ёму амаль супадаюць з агульнымі ўсходнеславянскімі і нацыянальнымі мадэлямі.

Як сцвярджае адзін з найбольш аўтарытэтных знаўцаў і даследчыкаў фальклору і этнакультуры Нарачанскага краю Л. Салавей, «у народнай вусна-паэтычнай творчасці Мядзельшчыны ёсць усё агульнабеларускае і адсутнічае

вузкаспецыфічнае, як, напрыклад, «пахаванне стралы» на Пасожжы, «ваджэнне куста» на Піншчыне, «жаніцьба Цярэшкі» на Полаччыне, або адсутнасць валачобніцтва на Брэсцкім Палессі. У гэтым праявілася «цэнтральнасць» становішча Мядзельскага раёна, асабліваці этнічнай гісторыі насельніцтва гэтага кутка» [4, *499*].

Асобныя фальклорныя і літаратурныя вобразы ў кожным канкрэтным выпадку карэспандуюць па-рознаму, пры гэтым усё вырашаюць адценні, паўтоны, нюансы, праслаўлёнае *cum grano salis*. Так, да прыкладу, калі вобраз дрэва ў рускім, беларускім ды і ў традыцыйным фальклоры Нарачанскага краю актуалізуецца найперш у вобразах бярозы – бярозанькі, таполі, каліны, то для М. Танка своеасаблівай эмблемай роднага кутка, малой радзімы з'яўляецца сасна. Напрыклад, у фальклоры вёскі Альсевічы Мядзельскага раёна ёсць песня:

Стаяла бяроза пры дарозе,
Пры дарозе.
Ніхто да тэй бярозанькі не даедзіць,
Не даездіць...
Я выcплюся ў бярозачкі на лісточку,
На лісточку,
Як у роднай матулечкі пры бачочку,
Пры бачочку [2, *35*].

І, адпаведна, ў М. Танка:

Ля гэтых сосен нельга не спяваць.
Нібы ахопленыя полымем пажару,
Яны, чырванастволыя, шумяць,
Калышучы вяршаліны, як хмара,
Гуллівыя, густыя, ад якіх
Не знае цішыні – спакою Нарач [5, *147*].

Ці:

Я часта начую і днюю
Ля сосен сваіх
Нарачанскіх,
Дзе ўсе беды мае,
Дзе ўсе радасці мае,
Дзе ўсе думы мае [5, *346–347*].

Натуральна, было б наіўным сцвярджаць, што колькаснае ў дадзеным выпадку прадвызначае сутнасць з'явы, аднак нельга не прызнаць залежнасці творчасці народнага паэта ад рэалій нарачанскага мікрарэгіёна. У М. Танка заўсёды адчуваецца патрэба вярнуцца да першавытокаў, аднавіць сваю першаіснасць, самасць, перастварыцца і стаць неад'емнай часткай малой радзімы: дрэвам, возерам, курганам, пагоркам, зернем, з якога потым вырасце хлеб.

Пісьменнік спалучыў у сваёй паэзіі найлепшыя творчыя здабыткі, традыцыі Я. Коласа і Я. Купалы і пры гэтым стварыў сваю, «трэцюю» мастацкую

рэальнасць, у якой ёсць і вобразы мужыкоў, цяглавітых рупліўцаў зямлі і хлеба, і неадольная прага вышыні, набёсаў і красы.

Сінтэз гэтых двух пачаткаў — вызначальная якасць і народнай паэзіі. Так, і ў М. Танка, і ў фальклорнай лірыцы такія атрыбуты красы жыцця, як песня, прыгажосць прыроды і жанчыны арганічна звязаны з матывамі працы, надзейнасці і трываласці, а таксама з маральнымі катэгорыямі чысціні, незасмучонасці, цнатлівасці:

Штосьці ў стаянцы стучэла,
Валодзька коней вывадзіў.
– Куды паедзеш, сыночак?
– Паеду, татка, на рынак,
Выбіраць буду паненак.
– А не едзь, сынку, на рынак,
Паглядзі, сынку, на ніўку,
Ці шыбка сярпом махаіць,
Ці густа снапы стаўляіць [* 1].

Ці:

– Не едзь, Іваначак,
Не едзь, браточак,
Да той дзяўчыны:
Не ўмее яна жаці,
Не ўмее вышываці,
Толькі косы заплятаці [* 2].

М. Танк даў яскравыя ўзоры інтымнай лірыкі, услаўляючы вобразы жанчыны, будучай маці, аднак пры гэтым неаднаразова пакідаў сваіх герояў на раздарожжы, у цэнтры «ружы вятроў» чалавечых лёсаў («Ave Maria»). Так, нават вобраз Нарачы стаў для пісьменніка падставай, так бы мовіць, матэрыялам для гаворкі пра сацыяльныя, грамадскія, маральна-філасофскія, лірычна-інтымныя праблемы. Здаўна насельнікі Мядзельшчыны культывуюць эмблематычны вобраз беларускай азёрнай жамчужыны ў шматлікіх тапанімічных і героіка-рамантычных паданнях, легендах, баладах, часам звязваючы іх з матывамі нешчаслівага кахання, драматычнага лёсу сацыяльна «няроўных» каханкаў, а таксама нарачанскіх дзяўчын-чаек.

Самы буйны твор М. Танка, прысвечаны так званай рэгіянальнай тэматыцы, – паэма «Нарач» распавядае найперш аб сацыяльных падзеях, пра бунт рыбакоў супраць польскага магнацкага ўціску. Але і тут палітычна-ідэалагічны кампанент канцэптуальнай плыні паэмы саступае аспекту эстэтычнаму, нават самыя надзённыя на тыя часы грамадскія пытанні сёння гучаць некалькі другасна, маргінальна (асабліва ў плане ўзроўню мастацкай рэалізацыі) у дачыненні да шчырай, шчымлівай і хвалюючай споведзі аўтара ў любові да роднага краю і яго жывога сімвала – легендарнай Нарачы.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана ў 1958 г. у в. Пузыры Мядзельскага раёна // Архіў ВНЛ беларускага фальклору БДУ. Фонд 5, вопіс 21.

* 2. Запісана ў 1988 г. у в. Сіманы Мядзельскага раёна // Архіў ВНЛ беларускага фальклору БДУ. Фонд 5, вопіс 21.

ЛІТАРАТУРА

1. *Ламеко Н. В.* Хаосмос Джеймса Джойса как мультистабильная система. Мн., 2006.
2. Песні сямі вёсак / укл. і рэд. Н. Гілевіч. Мн., 1987.
3. *Рагойша В.* Пра фальклaрызацыю літаратурных тэкстаў // Фальклaрыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Мн., 2006. Вып. 3.
4. *Салавей Л. М.* Побыт і вусна-паэтычнай творчасць // Памяць: Гісторыка-дакументальная хроніка Мядзельскага раёна. Мн., 1998.
5. *Танк М.* Лірыка. Мн., 1987.

Валянціна Скіба,
Антон Паўловіч

СІНТЭЗ АСПЕКТАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КАРЦІНЫ СВЕТУ Ў ПРАЦЭСЕ ШКОЛЬНАГА НАВУЧАННЯ (на прыкладзе канцэпта балота)

У наш час методыка ўсё часцей звяртаецца да вырашэння праблем халістычнага (ад грэч. *holos* – цэлы, увесь) характару [4, *87*]. Цэласная (халістычная) адукацыя – гэта асобы падыход да выкладання дысцыплін, які аб’ядноўвае шэраг ключавых палажэнняў. Галоўнае з іх – разгляд развіцця чалавека і грамадства ў кантэксце экасістэмы. Сёння, калі мы спрабуем адшукаць сябе ў сусвеце, калі мы задумаліся пра пошукі нашай існасці, калі мы хочам зразумець космас беларуса, менавіта халістычны падыход, на нашу думку, з’яўляецца найбольш актуальным і слушным. На практыцы гэта нараджае рознага кшталту інтэграваныя ўрокі, у рамках якіх выкладчыкі спрабуюць даць шматмерны партрэт з’явы, аб’ядноўваючы дадзеныя розных навук. Здаецца, якія кропкі судакранання могуць быць у прыродазнаўчай і гуманітарнай дысцыплін? Але яны заканамерна з’яўляюцца тады, калі выкладчык ставіць перад сабой звышзадачу – духоўную адукацыю асобы.

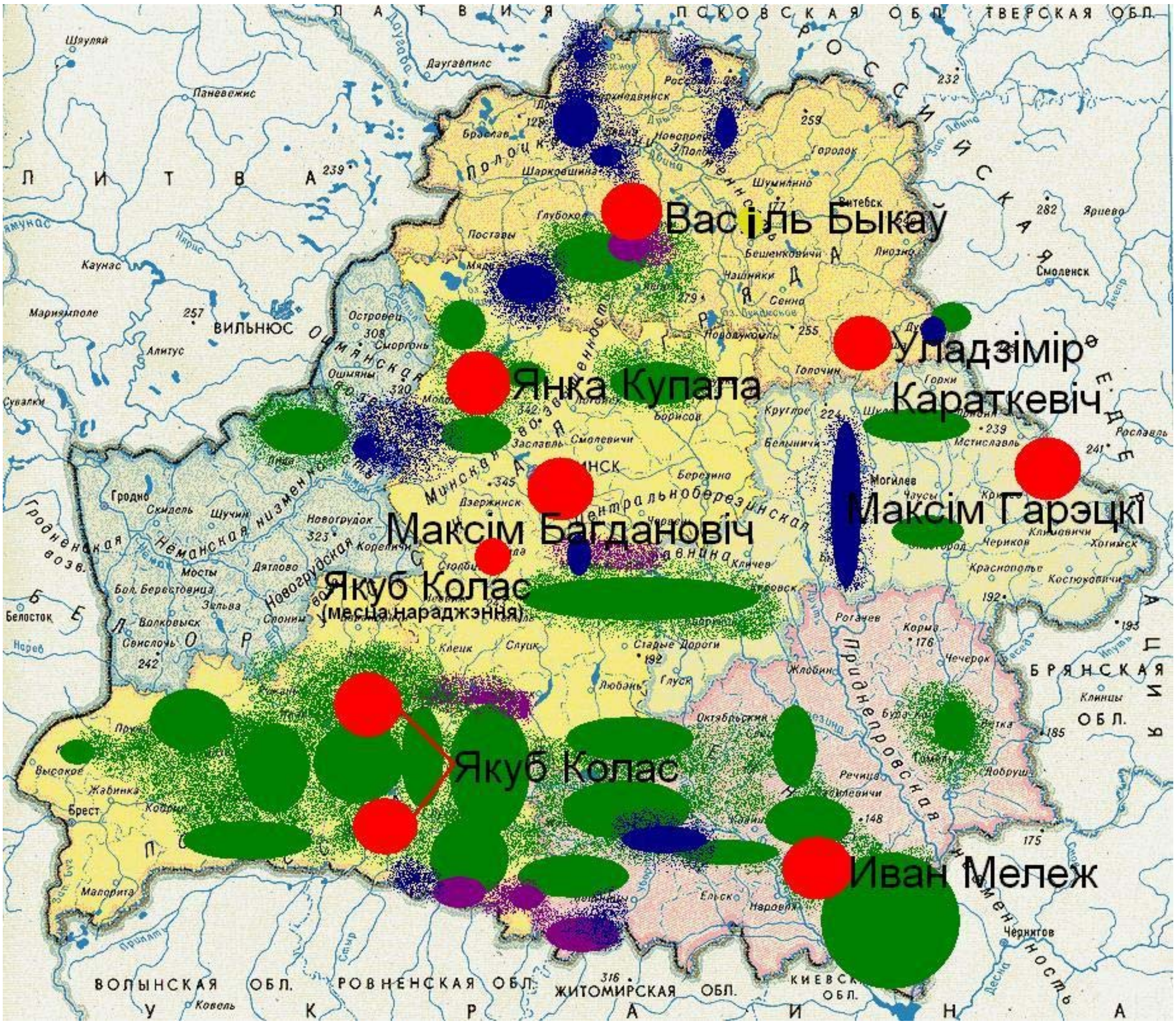
Жаданне данесці да навучэнцаў беларускую нацыянальную карціну свету нарадзіла ідэю правядзення інтэграванага ўрока біялогіі і беларускай літаратуры ва ўстанове адукацыі «Мінскі дзяржаўны абласны ліцэй». Натхнёны ўрокам, вучань філалагічнага класа Антон Паўловіч напісаў навуковую працу, адзначаную дыпломам І ступені на навукова-практычнай канферэнцыі Мінскай вобласці (2007 г.).

Прадметам асэнсавання на ўроку стаў канцэпт балота ў адзінстве яго навуковых і мастацкіх характарыстык, двaістай ролі ў прыродным жыцці і двaістым вобразатворы ў славесным мастацтве – беларускім фальклоры і беларускай літаратуры. Акрамя таго, нам цікава было даведацца, ці існуе

карэляцыя паміж біяграфіяй пісьменніка і аўтарскай канцэпцыяй балота ў творах. Сутнасць нашай гіпотэзы, якая знайшла пэўнае пацверджанне, палягала ў наступным. Існуе некалькі тыпаў балот, розных па геаграфіі, памерах, расліннасці, уплыву на прыроднае асяроддзе і чалавека. Менавіта той вобраз, з якім сутыкнуўся будучы пісьменнік у дзяцінстве, натуральным чынам закладаецца ў яго свядомасць, абумоўліваючы канатацыю вобраза, яго месца і ролю ў мастацкім свеце твора.

Інтэграваны ўрок павінен мець багатае навуковае забеспячэнне тэмы, дакладна вызначаны аб’ём літаратурнага матэрыялу, таму ў аснову біялагічнага аспекту ўрока быў пакладзены тэзіс пра тое, што балота – плён цярплівай стваральнай працы прыроды і унікальная экалагічная сістэма. Аб’ектам ўвагі на біялагічнай частцы ўрока стала навуковае тлумачэнне паняцця балота і разнастайныя фактары балотаўтваральнага працэсу, згодна з канцэпцыяй акадэміка М. М. Бамбалава [1, *27*]. Аналіз біялагічнага аспекту балота дапамог навучэнцам прыйсці да высновы не толькі пра прыродную дваістасць балота, але і пра балота як ўвасабленне зменлівасці, што ў навуцы звязваецца з працэсам сукцэсіі – змены раслінных згуртаванняў, а ў дачыненні да нашага даследавання – біялагічнага пераўтварэння возера ў балота. Схема надзвычай доўгай біялагічнай эвалюцыі возера дае магчымасць асэнсаваць падзел беларускіх балот на тры тыпы: нізінныя, пераходныя і вярховыя. Некаторыя спецыялісты лічаць іх раз’яднанымі ў часе стадыямі адзінага балотаўтваральнага працэсу: нешта накшталт дзяцінства, юнацтва і сталасці ў чалавека. У працэсе свайго развіцця кожнае маладое балота рухаецца да пераўтварэння ў вярховае, пры гэтым дасканалыя тыпы раслін замяшчаюцца больш простымі, прымітыўнымі. У параўнанні з асноўнай формулай развіцця арганічнага свету (ад простага да складанага) тут атрымліваецца нібыта «эвалюцыя наадварот», быццам прыродзе падабаюцца нечаканыя павароты. Можа, менавіта таму так і непаўторны яе стварэнні і разам з тым так прыцягальны для майстроў беларускага слова.

Аналізуючы аўтарскае бачанне балота у хрыстаматыйных творах беларускай літаратуры, яго вобразнае і функцыянальнае напаўненне, мы паспрабавалі асэнсаваць вытокі адмоўнай ці станоўчай семантыкі канцэпта ў кожным канкрэтным выпадку. Дзеля гэтага мы напачатку нанеслі на геаграфічную карту Беларусі месцазнаходжанне вярховых, нізінных і пераходных балот, каб потым суаднесці з іх арэалам мясціны, дзе нарадзіліся, жылі або працавалі беларускія пісьменнікі (гл. мал.)



– нізінныя балоты
– верхавыя балоты
– пераходныя балоты

У творах Я. Коласа «На ростанях» і «Дрыгва» вобраз балота атрымаў адмоўную семантыку. Нам падаецца, гэта абумоўлена той акалічнасцю, што Я. Колас нарадзіўся і правеў дзяцінства ў сядзібах Ласток і Альбуць Мінскай вобласці, дзе балоты сустракаюцца рэдка і маюць вышэйшую форму, а значыць відавы склад іх раслiннасці вельмі абмежаваны. Настаўнічаць Якубу Коласу давялося ў вёсках Люсіна Ганцавіцкага раёна і Пінкавічы Пінскага раёна, дзе знаходзіцца вялікая колькасць нізінных балот, якім уласцівы багаты відавы склад балотных раслін і раслінных асацыяцый, таму што яны існуюць на месцы колішніх азёр. Нізінныя балоты – гэта першая прыступка на шляху працэсу біялагічнай сукцэсіі. Гэтыя пейзажы былі для Коласа нязвыклымі і, напэўна, таму ён так адмоўна паставіўся да балот Палесся і перанес свае адносіны на старонкі твораў. Малюючы пейзажы палескіх балот, пісьменнік выкарыстоўвае цэлы шэраг мастацкіх сродкаў дзеля перадачы той маркоты і суму, якія

выклікалі ў душы Лабановіча балотныя краявіды. Акрамя таго, уважлівы чытач і знаўца флоры і фаўны Беларусі адразу пазнае, што размова ідзе менавіта пра нізінныя балоты. У якасці пацверджання можна прывесці наступную цытату: «*Лес зноў раступаўся, даючы месца бясконца вялікім балотам. Балоты цягнуліся далёка-далёка між лесу і замыкаліся лесам, ледзь чарнеючы роўнай палоскай на далёкім небасхіле. Цэлае мора парыжэлай травы засталося зімаваць тут, бо сюды не зойдзе ні гавяда, ні чалавек з касой. Незлічоныя купіны, нізкарослыя хвойкі на іх пачарнелыя карчогі даўно адмершых дзеравяк раслі і гнілі тут спрадвеку. Сярод гэтых купін бліскучымі стужкамі павіваліся часамі палоскі вады, чыстыя, гладкія, як шліфаванае шкло. Невядома з якіх часоў зтаялі над імі засохшыя адломкі старых спарахнелых алешын, як свечкі, і маркотна глядзелі на неба*» [7, *25*]. Для параўнання навуковае апісанне нізінных балот: «Нізіннае балота фарміруецца часцей за ўсё на зарастаючых азёрах. Моцна абводненае і найбольш забяспечанае па мінеральнаму складу. У ім ствараюцца цярпімыя ўмовы для росту і развіцця раслін. Тут прысутнічаюць не толькі зялёныя імхі і шматлікія травы (асака, трыснёг і іншыя), але таксама і дрэвы (ель, бяроза, вольха чорная, сасна) і некаторыя кусты (вярба пепельна-шэрая, пяцітысечнікавая і іншыя). Тарфяная залеж утворана рэшткамі гэтых раслін. Нізінные балоты маюць плоскую або ўвогнутую паверхню. Характэрнымі элементамі ландшафта з’яўляюцца асокавыя і драўляныя купіны, а таксама шматлікія паніжэнні, ў якія трапляе грунтовая вода. Менавіта такія балоты найбольш тыповыя для беларускага Палесся» [2, *94*]. Дакладнаць Коласа ў мастацкім апісанні балот Палесся відавочная. Надзвычай цікава Я. Колас ажыццяўляе перанос значэння балота і на іншыя з’явы. Прыгадаем яшчэ адзін твор класіка – аповесць «Дрыгва» з адметнай семантыкай балота. Як тонкі псіхолаг, пісьменнік з дапамогай параўнання адзначае складанасць чалавечых стасункаў і норму паводзінаў: «*На людзях трэба быть такім жа асцярожным, як на балотнай дрыгве: ступіш не так — і правалішся*» [8, *31*].

Іван Мележ, які нарадзіўся ў весцы Глінішча Хойніцкага раёна Гомельскай вобласці, наадварот, паходзіў з балотных мясцін, як і персанажы яго знакамітай трылогіі. Прыгажосць і вабнасць мележаўскіх балот – гэта прыгажосць менавіта нізінных балот паўднёвай Гомельшчыны. Таму мастак так замілавана апісвае прыроднае асяроддзе сваіх герояў у рамане «Людзі на балоце». Станоўчая семантыка канцэпта балота тлумачыцца жаданнем аўтара апаэтызаваць жыццё блізкіх яму людзей. І жаданне гэта Мележ рэалізаваў, стварыўшы непаўторную карціну складанага, цяжкага, але разам з тым прыгожага жыцця на «балотным востраве».

Падобную аксіялагічную сувязь паміж месцам нараджэння мастака і семантыкай балота ў яго творах можна назіраць і ў творчасці іншых пісьменнікаў. У. Караткевіч, напрыклад, нарадзіўся ў горадзе Орша Віцебскай вобласці. Зразумела, што для гарадскога чалавека вобраз дрыгвы заўседы з’яўляўся адмоўным і жахлівым. Таму, відаць, у рамане «Дзікае паляванне караля Стаха» У. Караткевічу удалося так яскрава намаляваць страшэнную і непрыцягальную карціну балотнай багны: «*Не, гэта быў самы жахлівы, самы безнадзейны з нашых краявідаў: тарфяныя балоты... Трэба быць*

чалавеканенавіснікам, каб выдумаць такія мясціны, і ўяўленне пра іх можа з'явіцца толькі ў пячорным мозгу злаславага ідыёта. Але гэта не было выдумкай, вонь яны ляжалі перад намі» [6, *13*]. Той мастацкі свет, які быў створаны фантазіяй У. Караткевіча, дае на ўзроўні свядомасці і падсвядомасці адчуванне амаль фізічнага страху перад нізіннымі тарфянымі балотамі.

Для Мсціслаўскага раёна Магілёўскай вобласці балоты не характэрны, таму ў М. Гарэцкага іх семантыка ў аповесці «Ціхая плынь» адмоўная. Але ўважлівы чытач убачыць, што вобраз балота падаецца тут праз дакладнае апісанне расліннага свету, уласцівага нізінным балотам Беларусі. Літаральна з першых радкоў твора пачынае гучаць «балотны» матыў: «*З левага боку Дняпра, за дзень летняе хады ад яго, абнятае з трох бакоў балотамі ды хмызнякамі беднай Плёскі, прытулілася тое Асмолава пры вялікім некалі шляху з Вялікага княства Літоўскага на Масковію. Мялее і нядужае стары нябога Дняпро. Выбілася з духу і Плёска. Дзе зусім парвалася, усохла, кінуўшы знак калішняй магутнасці – зрабілася багнам, балотам вязкім і непраходным, зарасла купнікам і вербалозам: троху-троху блішчыць яна абы-дзе рудым, як помаз, іржавеннем спаміж зялёнай асакі, залатога балотнага казельцу і кураслепу*» [3, *25*]. Паводле Гарэцкага, балота – сімвал заняпаду, пэўнага забыцця беларусамі свайго слаўнага мінулага, бо міжволі ўзнікаюць асацыяцыі: Асмолава – гэта Беларусь, а заняпад Асмолава – гэта заняпад калісьці магутнага Вялікага княства Літоўскага.

На малой радзіме Я. Купалы – у Вілейскім раёне Мінскай вобласці – знаходзіцца вялікая колькасць нізінных балот. Нам здаецца, з гэтай прычыны пясняр так замілавана і паэтычна апісвае балоты ў сваіх творах.

Я. Маўр, знакаміты майстра апісання прыгод на балотах, нарадзіўся ў горадзе Ліепая, што на Літве, дзе балотныя краявіды таксама не рэдкасць. У «Палескіх рабінзонах» пісьменнік па-свойму адмыслова, але станоўча падае канцэпт балота: «*Улетку тут канчалася возера і пачыналася непраходнае балота, якое цяпер было заліта вадой. Гэтай вадзе не відаць было канца-краю, апрача той палоскі лесу на даляглядзе… У краязнаўчым гуртку Мірон і Віктар даведаліся, што на Беларусі наогул, а ў іх раёне асабліва, ёсць шмат куткоў, не горшых ад заморскіх. Ёсць азёры і балоты, якія ўвесну робяцца морамі… Калі прыйшла вясна, хлопцам вельмі хацелася зрабіць вылазку за горад пабачыць славутае палескае разводдзе. Такая вылазка здавалася цікавейшай, чым арганізаваная экскурсія ўлетку*» [9, *28*]. Менавіта славутае палескае разводдзе Я. Маўр робіць тым месцам, дзе разгортваецца беларуская рабінзанада.

Пісьменнік, які праславіў беларускую літаратуру на ўвесь свет, В. Быкаў, таксама родам з балотных мясцін (вёску Бычкі, што на Віцебшчыне, акаймляюць усе тры тыпы балот: нізінныя, вярховыя і пераходныя). У знакамітай «Аблаве» акцэнтаванае ўвасабленне тэмы балота з'яўляецца напрыканцы твора, на апошняй яго старонцы. Балота становіцца для галоўнага героя Хведара Роўбы паратункам. Гэта месца, куды ён усёй душой і целам імкнецца, бо там можна схавацца, каб не пабачыць вочы сына – сына, які здрадзіў, сына, які пераступіў хрысціянскія запаветы. Такім чынам, канцэпт балота Васіль Быкаў напоўніў станоўчым сэнсам.

М. Багдановіч вельмі мала пражыў на сваёй Радзіме, але любіў яе шчыра і аддана: «Край беларускі лясісты, балоцісты. Вось нам і трэба стварыць паэзію лесу, паэзію дрыгвы. Украінская стыхія – стэп, у нас стыхія – лес і балота. Тут ёсць свая адменная краса, адменная рытміка, адменны чар. Трэба іх падгледзець, знайсці і вынесці на шырокі свет» [11, *46–48*]. Прыведзенае выказванне звязана з аўтарскім бачаннем балота.У адным са сваіх санетаў паэт стварае ўзнёсла-прыгожы балотны пейзаж: балота у яго «*за снег нябёснай вышыні бялей*», таму што на ім «*закрасавалі чашачкі лілей / Між пачарнеўшых каранёў чарота...*».

Такім чынам, дамінуючы на Беларусі тып нізінных балот займае значнае месца і ў беларускай літаратурнай спадчыне. Багацце і разнастайнасць флоры і фаўны гэтых балот свядома ці падсвядома ўспрымаліся мастакамі слова як адвечны і адметны складнік беларускай карціны свету. На інтэграваным уроку навучэнцы праз творы школьнай праграмы ўбачылі і адчулі двоістае становішча балот ў прыродзе, іх нудлівую прастату і таямнічую згубную красу. Яны з аднолькавай пераканальнасцю могуць быць сімвалам змярцвення і сімвалам адраджэння, выратавання. У лекавых замовах балота – тое месца, дзе павінна згінуць хвароба, адкуль ёй не выбрацца. З дапамогай красамоўных мастацкіх дэталей малюецца жудасны локус, дзе «*гнілыя калоды*, *лютыя воды*, *людзі не ходзюць*, *птушкі не лятаюць*, *расы ня 'ббіваюць*» [5, *146–147*]. А ў купальскіх песнях набывае сакральную значнасць. Так чамусьці «навокала балоцейка» ходзіць паненачка, сее сваю красу, замаўляючы:

– Расці, расці, краса мая,
Эй, расці, расці, краса мая,
Да тонкая, высокая,
Карэннейкам глыбокая [10, 146]

Двоісты вобраз балот характэрны і для літаратурных твораў. Акрамя таго, высвятляецца, што семантыка балота прама або ўскосна карэлюе з біяграфіяй пісьменніка.

Паспяховая апрабацыя ўрока прайшла ў педагагічнай прасторы Мінскага дзяржаўнага абласнога ліцэя. Урок будаваўся зыходзячы з неабходнасці выхаваць не змушаную, а натуральную цікавасць як да біялогіі, так і да літаратуры. Аналіз мастацкай інтэрпрэтацыі балота дазволіў навучэнцам зразумець філасофію і псіхалогію нашага народа, таму што менавіта нетрадыцыйныя інтэграваныя ўрокі ствараюць ўмовы для атрымання і назапашвання каштоўнага жыццёвага вопыту.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бамбалов Н. Н., Ракович В. А., Матвеева В. И.* Как остановить деградацию существенных торфяных почв // Белорусское сельское хозяйство. Мн., 2004.
2. Беларуская ССР: Кароткая энцыкл.: у 5 т. Мн., 1979. Т. 2.
3. *Гарэцкі М.* Ціхая плынь. Мн., 2001.
4. *Дольник В.* Непослушное дитя биосферы. М., 1994.
5. Замовы / укл. Г. А. Барташэвіч. Мн., 1992.
6. *Караткевіч У.* Дзікае паляванне караля Стаха. Мн., 1989.

7. *Колас Я*. На ростанях. Мн., 1980.
8. *Колас Я*. Дрыгва. Мн., 1978.
9. *Маўр Я*. Палескія рабінзоны. Мн., 1988.
10. Песні народных свят і абрадаў / укл. Н. С. Гілевіч. Мн., 1968.
11. *Чарота І.* А. Балота – архетып беларускі? // Роднае слова. 1994. №. 2.

Полина Ткачева

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В. ВЫСОЦКОГО «ДВЕ СУДЬБЫ»

В творчестве В. Высоцкого женские образы менее заметны на фоне ярких и объемных образов солдата, туриста, пьяницы, недотепы, лодыря, ребенка (подростка, образ военного детства), заключенного, шофера, канатоходца, парашютиста, подводника и др. Между тем надо отметить, что в творческой лаборатории писателя существует целая система женских образов – от наивно-простоватой, совершенно реальной Зины из «Диалога у телевизора» до мифологических русалок, лешачих [1, *105–109*], среди них есть образы с ярко выраженной мифологической семантикой, как, например, в произведении «Две судьбы». Само название имеет прямое отношение к двум женским образам, созданным в данном произведении. Во-первых, две судьбы – это, по признанию главного героя, «две судьбы мои – Кривая да Нелегкая», во-вторых, уже в самом названии заложена как мифологическая основа, так и основной смысл произведения. Слово «судьба» интересно прежде всего тем, что оно одного корня со словом «судить» и в мифологических представлениях народа означает то, что предопределено (суждено) человеку. В. Даль определяет судьбу, как «Суд Божий» [2, *302*]. В древних памятниках письменности слово «суд» прямо употребляется в значении судьбы. Например, в «Слове о полку Игореве» сказано: «Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда Божиа (судьбы) не минути» [3, *511*]. Однако в нашем случае речь идет не об одной, а о двух судьбах (или о двух судах). В принципе для славянских сказок рассказывать о двух судьбах (двух долях) явление характерное. «Жили два брата: один был бедный, а другой богатый…»; «Были две дочери: работящая и ленивая…». Однако в каждом из этих случаев есть так называемый «выбор» судьбы, поскольку строится сказка именно на антиномиях: бедность – богатство, трудолюбие – лень, доля – недоля. В нашем случае – это две судьбы, но выбор не богат: одна «Кривая», а другая «Нелегкая», причем Кривая судьба (исходя из самого определения судьбы как суда) – это кривой суд, а «кривой суд или кривосуд – кривда, неправда» [2, *114*]). Главный герой произведения предстает перед нами уже со сложившейся жизненной позицией. В экспозиции произведения мы немного узнаем о его жизни, которую он прожил, особо не задумываясь ни о чем:

Жил я славно в первой трети
Двадцать лет на белом свете –

по учению,
Жил безбедно и при деле,
Плыл, куда глаза глядели, –
по течению.
Заскрипит ли в повороте,
Затрещит в водовороте –
я не слушаю.
То разуюсь, то обуюсь,
На себя в воде любуюсь –
брагу кушаю [4, *341*].

Или другой вариант:

Крутанет ли в повороте,
завернет в водовороте –
все исправится.
То разуюсь, то обуюсь,
на себя в воде любуюсь –
очень нравится! [5, *219*].

И еще из второго варианта:

Слышал, с берега вначале
мне о помощи кричали,
о спасении…
Не дождались, бедолаги:
я лежал, чумной от браги,
в расслаблении [5, *218–219*].

Такая жизненная позиция главного героя – плыть по течению (для создания данного образа автор использует каламбур: плыть по течению в лодке и плыть по течению в переносном смысле) предопределила все то, что произойдет с ним. Появление в дальнейшем нечистой силы закономерно и логично:

И пока я наслаждался,
Пал туман и оказался
в гиблом месте я… [4, *341*].

Между тем закономерен вопрос: почему герой встречает именно две судьбы, двух персонажей в женском обличии с явно выраженной мифологической семантикой? Почему в этом гиблом месте попросту не встретить лешего или черта? Почему образы именно женские? Мифологические представления о девах судьбы А. Афанасьев возводил к семантическому комплексу облачных дев: «Облачные девы, как хранительницы живой воды, наделяющей мудростью и предвидением, как спутницы бога грозовых бурь, призванные, с одной стороны, приносить на землю младенческие души, а с другой – увлекать души усопших в загробное царство, являлись устроительницами судьбы человеческой. Согласно с этим, древние племена присваивали им эпитеты, обозначавшие их вещий характер и влияние на рождение, смерть и вообще на всю жизнь человека» [3, *505*]. Следовательно, судьба – олицетворение всемогущих, то благотворных, то разрушительных, но

всегда неотвратимых сил, представленных в образах дев (богинь) судьбы. В соответствии с этим наш герой встречает две свои судьбы именно в женском обличье (они являются олицетворением разрушительных сил), отсюда также два суда за все сделанное (и не сделанное) ранее. Образы двух судеб весьма колоритны, описаны живо и ярко. Поначалу герой не видит нечистую силу, а только слышит ее появление:

И огромная старуха
Хохотнула прямо в ухо,
Злая бестия.
Я кричу, – не слышу крика,
Не вяжу от страха лыка,
вижу плохо я,
На ветру меня качает…
«Кто здесь?» Слышу – отвечает:
«Я, Нелегкая!»… [4, *341*].

В народном творчестве, в частности в быличках, мы также встречаемся с явлением, когда признаки нечистой силы не заметны: либо завуалированы под обычного человека, либо и вовсе не видны, «так как нечистая сила «отводит глаза» окружающим ее людям» [6, *373*]. Однако нечистую силу можно увидеть во всем ее страшном обличье, «если перекреститься, помолиться и т. д. (в этом случае можно увидеть и настоящий облик нечистой силы)» [6, *373*]. Именно это и происходит с нашим героем. Как только он крестится и обращается к Богородице за помощью, он начинает видеть то, что происходит вокруг него:

Брось креститься, причитая, –
Не спасет тебя святая
Богородица:
Кто рули да весла бросит,
Тех Нелегкая заносит –
так уж водится! [4, *341–342*].

Предстают перед ним два чудовищных образа, две судьбы, явившиеся к главному герою в виде двух старух (так девы судьбы в данном произведении перевоплощаются в старух), причем за героем гонится Нелегкая, а навстречу ему идет Кривая. Перед нами антропоморфный облик нечистой силы, который наиболее распространен в поверьях, где нечистая сила довольно часто принимает образ старухи.

«К внешним признакам нечистой силы относятся и такие характерные аномальные для человека проявления, как сиплый или громкий голос, немота, шум, треск, гул, вой» [6, *373*]. Нелегкая обладает громким голосом, она пугает героя, хохоча ему в ухо, от чего он кричит немым криком. Образ Нелегкой создан автором при помощи каламбура, построенного посредством соединения в одном образе двух значений слова «нелегкая» (нелегкая – в смысле тяжелая – это прямое значение). Вот как автор описывает Нелегкую:

И с отдышкой, ожиреньем
Ломит, тварь, по пням, кореньям
тяжкой поступью [4, *342*].

Или еще:

Ты, Нелегкая, маманя!
Хочешь истины в стакане –
на лечение?
Тяжело же столько весить,
А хлебнешь стаканов десять –
Облегчение! [4, *343*].

Или другой вариант:

Вот споткнулась о коренья,
от большого ожиренья
гнусно охая,
у нее одышка даже,
а заносит ведь туда же,
тварь нелегкая [5, *220*].

Заметим, что в последней строчке «нелегкая» написано с маленькой буквы, так как является не именем героини, а описанием, определяющим ее внешний вид. Очевидно, что с прямым соединяется переносное значение нелегкой, или же нечистой, силы:

Кто рули да весла бросит,
Тех Нелегкая заносит –
так уж водится! [4, *342*].

Образ второй старухи – Кривой частично напоминает образ Горя из сказок. «Пришел мужик домой, а Горе зовет его в кабак. «Денег нет! – отвечал бедняк. «Ох, ты, мужик! На что тебе деньги? Вишь, на тебе полушубок надет, а на что он? Скоро лето будет, все равно носить не станешь! Пойдем в кабак, да полушубок побоку…» Мужик и Горе пошли в кабак и пропили полушубок» [3, *517*]. Примерно то же самое происходит и с героем произведения «Две судьбы», он поддается на заверения Кривой «вывезти», залезает ей на горб и пытается таким образом спастись, но:

Взвыл я, ворот разрывая:
«Вывози меня, Кривая, –
я на привязи!
Мне плевать, что кривобока,
Криворука, кривоока, –
только вывези!»
Влез на горб к ней с перепугу, --
Но Кривая шла по кругу –
ноги разные.
Падал я и полз на брюхе –
И хихикали старухи
безобразные [4, *342*].

Образ Кривой также построен при помощи каламбура: с одной стороны, Кривая – кривая во всех отношениях (кривонога, кривобока, криворука, кривоока, да еще и горбата), а с другой стороны, в переносном смысле, – кривая дорога. Образ Кривой антропоморфен, однако имеет ряд признаков, присущих

нечистой силе, аномальных для нормального человека: хромота, гиперболизированная кривизна и др. В. Высоцкий характеризует кривую как «колченогая Кривая». «Колченогий, – по определению В. Даля, – колтыногий, хромой, особенно если одна нога короче или ступня выворочена или берца кривы...» [2, *101*].

В связи с описанием Кривой (ее кривоногостью, кривобокостью, криворукостью, кривоокостью, а также с ее действиями) есть прямое сходство этого образа и с таким мифологическим образом восточнославянской мифологии, как Лихо: «Лихо Одноглазое — в восточнославянской мифологии персонификация злой доли, горя, несчастья, беды. В поверьях лихо — демоническое существо, имеющее обычно облик худой одноглазой женщины или великанши ростом выше деревьев; ее появление предвещает беду. Так, по поверьям, лихо иногда бродит по земле и нападает на людей; на человека, к которому она «привязалась», начинают обрушиваться всяческие беды: он заболевает, становится нищим, теряет родных и т. д. Кроме того, считалось, что встреча с лихом нередко приводит к потере парных частей тела (руки, глаза и т. д.) или даже к гибели человека. Отделаться от лиха бывает очень сложно: говорили, что «от лиха не уйдешь»; «Лихо не лежит тихо, либо катится, либо валится, либо по плечам рассыпается» [6, *329*]. Следует заметить, однако, что в нашем случае не «лихо по плечам рассыпается», а главный герой залезает на плечи к Кривой.

В действиях Кривой просматривается прямая связь с проделками нечистой силы, описываемыми в быличках. «В быличках описываются преимущественно злые проделки нечистой силы…» [6, *373*]. Кривая, как и леший в быличках, «водила» героя и не вывезла его, а притащила к опасному обрыву:

Не до жиру – быть бы живым, –
Много горя над обрывом,
а в обрыве – зла [4, *342*].

Понимая, что ему угрожает большая опасность, главный герой идет на хитрость и предлагает старухам выпить:

«Слышь, Кривая, четверть ставлю –
Кривизну твою исправлю,
раз не вывезла!
Ты, Нелегкая, маманя!
Хочешь истины в стакане –
на лечение?
Тяжело же столько весить,
А хлебнешь стаканов десять —
облегчение!»
И припали две старухи
Ко бутыли медовухи –
пьянь с ханыгою… [4, *342–343*].

То, что герой в конце произведения потчует старух медовухой, хоть и косвенно, но также указывает на мифологическую семантику этих образов. Сам герой – наш современник, и иметь при себе водку, пиво или коньяк для него

более характерно, чем медовуху (кстати, любимый напиток лешего). И все же у главного героя оказалась с собой именно бутыль медовухи. Старухи напиваются, а герою удается спастись:

Я пока за кочки прячусь,
К бережку тихонько пячусь –
с кручи прыгаю.
Огляделся – лодка рядом, –
А за мною по корягам,
дико охая,
Припустились, подвывая,
Две судьбы мои –
Кривая да Нелегкая.
Греб до умопомраченья,
Правил против ли теченья,
на стремнину ли, –
А Нелегкая с Кривою
От досады, с перепою
там и сгинули! [4, *343*].

Почему герою удается спастись? Вопрос сложный. Помогла ли крепкая медовуха, или герой раскаялся (он ведь обращался за спасением к святой Богородице)в своей прошлой жизни и осознал бесцельность своего такого существования, и, наверное, ему был дан еще один шанс? Возможно, автор, показав в данном произведении мини-модель нашего общества, все же оставил нам маленькую надежду на спасение. Отчасти, может быть, верно как первое, так и второе, и третье. Ведь произведение прочитывается не как сказка про нечистую силу, а как реальное действо, которое произошло сегодня или вчера. Удивительным в этом произведении является то, что оно построено на контрасте образов. Образ главного героя – это образ вполне реального современного человека, с которым можно встретиться на улице, а образы двух старух -- это антропоморфные образы с ярко выраженной мифологической семантикой. На противопоставлении образа современного героя и мифологизированных женских образов и построено произведение. Вводя в свое произведение с современным подтекстом столь странные женские образы, автор, на наш взгляд, пытается показать всю неотвратимость ответственности за прожитую жизнь. Две судьбы, два суда, два пути – все это имеет философский контекст, ибо эти два пути ведут в два тупика, а выход из тупика – это коренное изменение судьбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ткачева П.* Разрушение границ жанра сказки в современной поэзии (В. С. Высоцкий «Лукоморья больше нет…») // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Мн., 2006. Вып. 3.
2. *Даль В. И.* Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. М., 2005.
3. *Афанасьев А. Н.* Мифология Древней Руси. М., 2006.
4. *Высоцкий В. С.* Антология Сатиры и Юмора России ХХ века. М., 2005. Т. 22.

5. *Высоцкий В. С.* Нерв: стихи. М., 1982.
6. *Шапарова Н. С.* Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001.

Екатерина Хальпукова

РЕСТАВРАЦИЯ НАРОДНОГО МИФА В КНИГЕ А. М. РЕМИЗОВА «ПОСОЛОНЬ»

В творчестве А. М. Ремизова эстетика символизма стала основой неомифологического «направления культурной ментальности» [2, *184*] ранних произведений писателя, привела к идеализации народной веры. «*A realibus ad reliora*» (от реального к реальнейшему), провозглашал Вяч. Иванов (именно ему и посвящена книга сказок А. М. Ремизова «Посолонь»), рассматривая в диалектике ушедшего и современного миф как образное раскрытие истины.

Пристальное внимание к народной русской сказке, детским играм, обрядам и ритуалам позволило А. М. Ремизову воскресить утраченное прошлое дохристианской, языческой Руси, а в комментарии приблизить его к сознанию современного человека. Так как славяне, в сущности, двоеверцы, то на протяжении истории беспрестанно происходила христианизация язычества и оязычивание христианства. Это нашло отражение и в книге «Посолонь», где религиозные реалии тесно переплетены с мифологическими.

Реконструкция мифа прослеживается в самом построении книги. Колыбельные в начале («Засни, моя деточка милая!») и в конце («Медвежья колыбельная песня») являются элементами кольцевой композиции, которая по концептуальной значимости представляет собой мифологию как «колыбель» человечества, бессознательное отражение в снах:

Засни, моя деточка милая!
В лес дремучий по камушкам Мальчика с пальчика,
Накрепко за руки взявшись и птичек пугая,
Уйдем мы отсюда, уйдем навсегда [1, *17*].

Как отмечал сам А. М. Ремизов, «Посолонь из самых земляных корней. Это молодость!» [1, *719*].

Движение «посолонь», т. е. по солнцу, усиливает это значение кольца-круга, разделяя композицию книги на четыре части по временам года: «Весна-красна», «Лето красное», «Осень тёмная» и «Зима лютая». Так, мифологическое время отличается и от эпического, и от сказочного. Мифическое событие не знает последовательности времени: прошедшее сохраняется в настоящем, а реальность и мир памяти сосуществуют. Отсюда отсутствие сюжета и назидательности в книге: каждое событие завершается и исчерпывается внутри себя, образуя мифы-«фрагменты».

Двигаясь по обрядовой схеме книги, можно проследить особенности мифологической онтологии на протяжении года.

«Весна-красна»:

«Монашек» (Благовещение) | «Красочки» (цветение хлебов) | «Кострома» (воплощение весны и плодородия) | «Кошки и мышки», «Гуси-лебеди» (детские игры)

«Кукушка» (обряды Ивановского кумовства) | «У лисы бал» (деревянная игрушка)

Содержание «Весны-красны» – это мифологическая обработка детских игр («Красочки», «Кострома», «Кошки и мышки»), обряда кумовства – «крещение кукушки» («Кукушка») и игрушки («У лисы бал»).

Монашек из первой сказки как вестник Солнца раздает первые зеленые ветки – символ родившейся Весны:

«*Вышел я из комнаты, а там, гляжу, – монашек стоит.*

– Здравствуй, что тебе надо?

– Так, по домикам хожу. – Подает мне веточку» [1, *18*].

Следующая игра в Красочки представляет собой мифологическое переосмысление времени цветения хлебов. А. М. Ремизов указывает на это в комментарии: «красочки, краски – цветы; хлеб в краске».

Эта игра переходит в другую – «Кострому», основу которой составляет весенний обряд «Похороны Костромы», в свою очередь вышедший из земледельческого ритуала олицетворения хлебного зерна.

Все обряды А. М. Ремизов переплетает, чередует, соединяет с детскими играми. За играми «Кошки и мышки», «Гуси-лебеди» следует обряд Ивановского кумовства (сказка «Кукушка»): «*Сели девочки на примятую траву, поели лепёшек, целовались, покумились друг с дружкой и в венках тронулись к речке*» [1, *30*].

Кукушка признавалась вещей, небесной посланницей, которая предзнаменовала наступление лета, начало гроз, определяла долготу человеческой жизни. Так, сказка «Кукушка» связывает две части: «Весна-красна» и «Лето красное».

«Лето красное»:

«Калечина-Малечина» (лесная) | «Черный петух» (обряд опахивания) | «Богомолье» (рассказ о Петьке) | «Купальские огни» (ночь на Ивана Купалу)

«Воробьиная ночь» | «Борода» | «Кикимора»

(гроза)	(жатвенный обряд)	(жена домового, проказница)

«Лето красное» представляет собой мифологическую обработку детской игры «Калечина-Малечина», обряда опахивания, купальской ночи, воробьиной ночи, обряда завивания бороды Велесу, Илии, Козлу.

Калечина-Малечина – лесной мифологический персонаж с одним глазом, одной рукой и одной ногой. Целую ночь она гуляет в лесу, где ее треплет ветер.

Обряд опахивания в «Черном петухе» в мифологическом переосмыслении представляет собой очищение села от болезней и нечисти. Сорок сестер-лихорадок (Подтынница, Навозница, Веретеница, Болотница и др.) побеждаются очистительной силой огня и дыма.

Этот символический огонь соединяет обряд опахивания с Купальской ночью, когда «*из тенистых могил и темных погребов встало Навье*» (т. е. мертвецы), «*скакали криксы-вараксы* (мифические существа, олицетворявшие детский крик), *Черт, русалки, дед Водяной, змея Скоропея, Баба-Яга, колдун Фаладей, Доможил-Домовой, Леший, Сорока-щектуха «уцепились непутные, не пускают ночь*» [1, *38*], *алая Вытарашка* (олицетворение любовной страсти) «*знобит горячую кровь*» [1, *39*].

«Воробьиной ночью» по народным представлениям становится грозовая ночь с молнией, когда кует «*кузнец воробьиную свадебку*» [1, *39*], а невеста-воробушка перед венцом причитает.

Заканчивается лето древним жатвенным языческим обрядом «Завивания бороды» Велесу, Спасу Илье, Николе или Козлу: «*Несут девки межевые васильки, подвивают васильками Бороду, расцвечивают ее васильками – крестовой слезой… Запалили солому…*

– Нивка, отдай мою силу!» [1, *41–42*].

Этот обряд осмыслялся как жертва богу и способствовал возвращению силы земле, а соответственно, и обеспечению хорошего урожая на следующий год.

«Осень темная»:

«Бабье лето» (богатая осень)	«Змей» (рассказ о Петьке)	«Разрешение пут» (северный обряд)	«Плача» (плач девушки перед замужеством)

«Троецыпленница» (обряд «моления кур»)	«Ночь тёмная» (сказка)	«Снегурушка» (сказка)

В «Осени темной» А. М. Ремизов обращается к обрядам «разрешения пут», «моления кур», заплачке невесты и сказкам.

Северный олонецкий обряд «разрешения пут» связан с народной верой в целительную силу святого Пантелеймона: «*Пунтилей, Пунтилей, путы*

распутай, чтобы Вольге ходить по земле… Сними человечье проклятье с младенца…» [1, *48*].

По народным традициям, осень – время свадеб. А. М. Ремизов включает в «Осень темную» плач девушки перед замужеством – «Плача» – самое поэтичное обращение к красному солнцу, белому свету, подруге-луне, семицветной радуге:

«*Пожелайте счастья мне, солнце! белый свет! луна, радуга!*

Пожелайте великим своим пожеланием с поверх головы до подножия ног» [1, *49*].

Заканчивается осень обрядом «моления кур» – «Троецыпленница», который совершается 1 ноября в день Косьмы и Дамиана (в курьи именины). Курицу, высидевшую три семьи цыплят, должны зарезать и съесть «*честные вдовы*»:

«*Песней славят-молят троецыпленницу…*

И разводят вдовы бобы, кудахчут, как куры, алалакают» [1, *51*].

По народным представлениям, приготовление блюд из кур являлось жертвой курьим покровителям Кузьме и Демьяну, способствующей тому, чтобы в крестьянском хозяйстве весь год велась птица.

В рамках народного календаря день памяти Кузьмы и Демьяна в ноябре соотносился с наступлением зимы и холодов, поэтому следующие за «Троецыпленницей» сказки «Ночь темная» и «Снегурушка» связывают «Осень тёмную» и «Зиму лютую».

«Зима лютая»:

«Корочун» (зимний солоноворот) — «Медведюшка» «Морщинка» (сказки) — «Пальцы» (южно-славянский миф)

«Зайчик Иваныч» «Зайка» (сказки)

По народным представлениям, зима – «царство Корочуново» с метелями и морозами. «Карачун» — древнерусское название зимнего солнцеворота.

«*Царствует дед Корочун…*

…ударяет дубиною в пень, – и звенят злющие зюзи, скребут коготками морозы, аж воздух трещит и ломается» [1, *56*].

В это время Котофей Котофеич – мифический кот-баюн, который у А. М. Ремизова не убаюкивает до смерти, а уносит в край рождения сказок, «*коротает Корочуново долгое время*» [1, *56*].

Так и проходит «Зима лютая» и заканчивается книга сказок «Посолонь».

Ремизовское чувство Родины, даже языческой «прародины», сделало писателя «сотворцом» народного мифа и сказки с первичной неоформленностью языка и скоморошьей потехой.

А. М. Ремизов хорошо знал, что «при воссоздании народного мифа… все сводится к разнообразному сопоставлению фактов… чтобы в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычае к его душе и жизни, которую и требуется изобразить» [1, *719*].

А. М. Ремизов в «Посолони» не просто писатель, а ученый-собиратель русского фольклора. Думается, весьма перспективным было бы включить изучение этой книги в курс русского фольклора или славянской мифологии специальности «Русская филология».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ремизов А. М., Зайцев Б. К.* Проза. М., 2000.
2. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1997.
3. Русская мифология: энцикл. М., 2006.

Татьяна Федосеева

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА В ДРАМЕ В. КОРКИЯ «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ, ИЛИ ЧТО ТЕБЕ ГЕКУБА?»

Миф о Троянской войне является, пожалуй, одним из самых известных древнегреческих мифов и «представляет собой сложный комплекс фольклорных мотивов и героических преданий» [1, *552*]. В античности тема Троянской войны разрабатывается Гомером, Еврипидом, Аполлодором, Вергилием, Сенекой, чьи произведения, в свою очередь, становятся поистине неисчерпаемым источником рецепции для авторов разных эпох и народов.

Так, большой популярностью в древнерусской литературе XV–XVI вв. пользовались произведения, посвященные Троянской войне. Вариации на троянскую тему присутствуют в творчестве Данте, Боккаччо, Чосера, Шекспира и других европейских авторов.

Интерес к Троянскому циклу не угасает и в современной литературе. Рассмотрим рецепцию античного мифа в драме Виктора Коркия «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» (2000). В основе произведения лежит миф о тех, кто уцелел после захвата и разрушения Трои, наиболее подробно разработанный в трагедии Еврипида «Гекуба» (424 г. до н. э.).

Отсылки к произведению великого греческого трагика в «Козлиной песне» так же многочисленны, как и коррективы и новшества самого Коркия. Формально все действующие лица его драмы узнаваемы и традиционны для античного мифа: Гекуба, ее дочери Поликсена и Кассандра, ахейцы Одиссей, Нестор, Агамемнон, Неоптолем, Тени Ахилла, Гектора, Ифигении, нимфа Эхо.

В центре действия трагедии – также известное в литературной традиции жертвоприношение Поликсены, которого потребовала Тень Ахилла от собирающихся отправиться домой ахейцев. Коркия устраняет из сюжетной схемы мифа описанные у Еврипида убийство сына Гекубы Полидора,

совершенное фракийским царем Полиместором, и кровавую месть обезумевшей матери.

Композиционно произведение Коркия, написанное ямбическим белым стихом, построено в традициях классической греческой драмы: оно начинается прологом, состоит из двух актов и одиннадцати эписодиев, завершается по принципу *deus ex machina* (последний эписодий так и называется – «Бог из машины»). Важную роль в античной трагедии играл хор во главе с Корифеем. В драме Коркия также присутствует Хор, а сюжет подается как «разложенное на отдельные голоса эпическое повествование Корифея (в стиле брехтовского «очуждения»)» [3, *105*].

Образ Корифея полифункционален: он объясняет, просвещает, комментирует, философствует, шутит, иронизирует, «руководит» хором. Он то прост, нарочито груб и циничен, как шут, то мудр и прозорлив, как бог. Не случайно в финале трагедии Корифей надевает маску бога.

Словами Корифея открываются десять из одиннадцати эписодиев трагедии. Он посредник между прошлым, настоящим и будущим, остроумный проводник во времени и пространстве. Речь его изобилует отсылками к Гомеру, Еврипиду, Цицерону, Данте, Шекспиру, Толстому, Достоевскому.

В целом следует отметить насыщенность «Козлиной песни» всевозможными цитатами, аллюзиями и реминисценциями – не зря критик В. Силюнас называет Коркия «университетским драматургом» [2, *2*]. Уже в заглавии – отсылка к «Гамлету» Шекспира, ведь именно Гамлет, наблюдая за тем, как бродячий актер сокрушается над страданиями Гекубы, произнес впоследствии ставшую крылатой фразу «Что он Гекубе? Что ему Гекуба?».

Игра с цитатами продолжается на протяжении всей драмы. Например, Агамемнон говорит о дымящихся развалинах Трои: «*Этот дым мне сладок и приятен*» [4, *4*] (неточная цитата из «Горя от ума» А. С. Грибоедова); Нестор восклицает: «*Глас народа – это глас богов*!» [4, *5*] (неточный перевод латинского выражения *Vox populi – vox dei*) и «*Все мы, все – мальчики кровавые в глазах невинной жертвы*» [4, *19*] (неточная цитата из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина); Кассандра говорит о своей связи с Агамемноном: «*Я покорно приняла дары данайца этого…*» [4, *8*] (неточная цитата из «Энеиды» Вергилия).

Библейской аллюзией заканчиваются пролог («*Звук трубы да возвестит начало представленья*!» [4, *6*]), а также первый, второй и четвертый эписодии (рефрен: «*Никто не избежит своей Судьбы. Да возвестит об этом звук трубы!*» [4, *6, 7, 11*]). Звуки трубы – это напоминание христианскому Богу о людях, созданных Им, и напоминание людям о бренности их бытия.

Сам драматург отмечает: «Мы, «постмодернисты», очень любим цитаты: мы считаем их особого рода метафорами. Всё, что мы слышим в том информационном пространстве, где находимся, – невольно входит в наш словарный запас. Но на самом деле нет ни одного поэтического приема, ни одной поэтической фигуры, которой не было бы уже у Гомера» (см. [5]).

Гомерическая трагедия – так определяется автором жанр его произведения. Оригинальная жанровая дефиниция (ведь определение «гомерический»

применимо только к смеху – громкому, безудержному хохоту богов, впервые описанному Гомером в «Илиаде» и «Одиссее») полностью подтверждается текстом драмы. Коркия мастерски пользуется искусством гротеска, соединяя трагическое и комическое, возвышенное и обыденное, ужасное и смешное.

Так, во втором эписодии описание физически и эмоционально истощенной Гекубы, ее ужаса перед новым возможным испытанием – смертью дочери – чередуется с описанием попыток Хора изобразить сон троянки под «чутким» руководством Корифея, как будто открывшего в себе задатки режиссера: «*Хор изображает за спиной Гекубы приснившегося волка. Я сказал: не волка, а приснившегося волка! Приснившийся – страшней*» [4, *6*].

В восьмом эписодии описание подготовки к жертвоприношению чередуется с подробным описанием нарядов Нестора («*На мудром старце шерстяной гиматий – практичная одежда мудреца. Струящиеся кладки говорят о муже многоопытном. При этом они скрывают волосатость ног до середины икр. От икр и ниже естественный волосяной покров удачно гармонирует с одеждой*» [4, *17*]), Одиссея, Поликсены и даже шаловливой нимфы Эхо, которая привлекла всеобщее внимание, устроив стриптиз за алтарем. «*Печально зрить героев, недалеко ушедших от козлов*!» [4, *18*] – резюмирует Корифей.

Коркия неоднократно проводит мысль о том, что смех и страх стоят рядом, что смех – это маска, чтобы скрыть страх. Так, в третьем эписодии Корифей говорит о Гекубе: «*Хохочет, как безумная. И плачет. И затихает. И хохочет вновь. И хохот гомерический ее передает священный ужас древних*» [4, *9*]. Смех – это возможность на время забыть о том, что все люди – лишь марионетки в руках их создателя, такие разные и так похожие друг на друга.

В ходе трагедии постоянно происходит подмена одного героя другим. Такая «взаимозаменяемость» напоминает сбой в компьютерной программе и подчеркивает зыбкость, эфемерность человеческого бытия: Гекуба называет Кассандру Поликсеной и притворяется Тенью Ахилла, Кассандра отзывается на призыв Агамемнона к его убитой дочери Ифигении, Поликсена называет Неоптолема Одиссеем, Хор превращается в Хор муз, участник Хора – в Тень Ахилла, а один из зрителей – в Аполлона.

Совершается жертвоприношение – Поликсена сходит в Аид. Все происходившее оказывается лишь прологом, «репетицией» забвения: появляются и исчезают тени, безмолвные и безымянные, с обрывками воспоминаний о былой, земной, жизни, растворенные в усталости, равнодушии и пустоте.

«Драма так устроена, что внутри сложившегося мифа, внутри истории, которую как будто все знают, оказывается легче сказать свое слово» (см. [5]), – убежден автор «Козлиной песни». Коркия не разрушает античный миф, он действительно творит в нем, наполняя его новым содержанием. Драматург сохраняет узнаваемый античный мифологический каркас на уровнях имени, действия и формы, обеспечивая этим возможность «предчтения», на основе которого осуществляется полноценный диалог с читателем (зрителем).

Наполнение этого каркаса в драме Коркия значительно отличается от предыдущих интерпретаций данного мифа Троянского цикла в литературе.

Действие «Козлиной песни» статично и условно, а герои ее – это гибридные образы-симулякры, фантасмагоричные и «сотканные» из обрывков эпох и культур разных времен и народов. Перекодировка мифа происходит при помощи деканонизации, гротескного монтажа, интертекстуальности (насыщения текста драмы цитатами, аллюзиями, реминисценциями), пародии и обытовления.

Со времен Еврипида изменились средства творческой обработки мифа, но не цели ее. Цели остались прежними – поиск ответов на вопросы человеческого бытия, касающиеся судьбы, личной ответственности за совершаемые поступки и вины, страха перед смертью, надежды и отчаяния, доброты и жестокости, героизма и трусости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М., 1991.
2. *Силюнас В.* Его университеты // Современная драматургия. М., 2000. № 3.
3. *Очман А. В.* Возвращение Геракла. Античные мотивы и образы в отечественной драматургии второй половины XX века. Пятигорск, 2003.
4. *Коркия В*. Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба? // Современная драматургия. М., 2000. № 3.
5. http://www.vor.ru/culture/cultarch181_rus.html.

Дмитрий Герчиков

ЭЛЕМЕНТЫ КЕЛЬТСКОЙ МИФОЛОГИИ В РОМАНЕ Д. КОУПЛЕНДА «ПОКА ПОДРУГА В КОМЕ»

Дуглас Коупленд, наряду с Маргарет Этвуд и Янном Мартелом, является одним из самых известных писателей современной Канады. Его произведения изданы на 22 языках в 30 странах мира [* 1]. Лауреат двух премий Canadian National Award в области индустриального дизайна, Коупленд-литератор прославился благодаря роману «Generation X» (1991). Книга, получившая статус культовой, стала краеугольным камнем в контркультурной прозе XX в., ибо окончательно оформила «иксерство» как полномасштабное художественное направление.

«Girlfriend in a Coma» (1998) – довольно неординарное художественное произведение, где самым неожиданным решением автора, на наш взгляд, является использование элементов кельтской мифологии в сюжетных коллизиях романа (если быть предельно конкретным – миф о возвращении Ойсина).

В мифологии ирландских кельтов Ойсин, или Оссиан, – сын Финна Мак Кумалла и Садб. Его мать была превращена богиней-соперницей в лань, и, когда отец нашел ее сына, он назвал его Ойсин, что означает «молодой олень». По легенде, дочь Бога Моря Ниам воспылала к нему любовью и забрала его с

собой в Потусторонний мир. Когда же Ойсин посчитал, что пробыл с нею достаточно долго, он решил вернуться домой, но оказалось, что провел у нее целых триста лет. Ниам предостерегла Ойсина, чтобы он никогда не сходил с белого коня, которого она подарила ему на прощание, но Ойсин пренебрег предупреждением, остановившись, чтобы помочь изнемогающим крестьянам, пытавшимся сдвинуть с места тяжелый камень. Соскочив из седла, он из цветущего юноши, которого охраняли чары Ниам и Потустороннего мира, тотчас превратился в дряхлого старика, стоящего одной ногой в могиле. По преданию, его разыскал святой Патрик, писцы которого записали долгие рассказы героя, а окончив их, Ойсин умер.

Попробуем выделить ключевые аспекты мифа о возвращении Ойсина, ставшие основополагающими для романа Коупленда:

1. Пребывание в коме как художественная интерпретация нахождения в Потустороннем мире. Так, главная героиня романа канадского писателя Карен Энн Мак-Нил 19 лет своей жизни находится в состоянии анабиоза. Она абсолютно оторвана от событий, происходящих в земном измерении, зачастую даже от тех, что непосредственно связаны с ней самой (например, о том, что она стала матерью во время пребывания в коме, Карен узнает от собственной дочери). После возвращения в реальный мир начинается поиск собственного «Я», а также происходит переоценка ценностей, спровоцированная кардинальным изменением окружающего мира. Кризис вновь обретенного существования (т. е. невозможность отыскать свое место в современном обществе) заставляет Карен посмотреть другими глазами на «докоматозный» период собственной жизни, определить смысл «второго пришествия» на Землю: «Спрашивайте: *Когда мы стали людьми и перестали быть теми, кем были до этого?* Спрашивайте: *Что именно изменило нас в корне, что именно сделало нас людьми?..* Спрашивайте: *Став людьми, что мы должны делать теперь, чтобы стать тем или чем, во что нам предназначено обратиться на следующем этапе?*» [2, *473*]. Похожую ситуацию «потерянности во времени» наблюдаем у кельтов: «...после долгих скитаний, он (Ойсин) видит, что Эрин изменился до неузнаваемости. Он пытается разузнать что-нибудь о Финне и фианах, и ему отвечают, что это – имена людей, живших много веков назад, чьи деяния описаны в старинных книгах. …В Ирландию приходил св. Патрик и переменил прежние обычаи и веру. Изменился даже внешний облик людей: они измельчали, стали почти карликами по сравнению с великанами, жившими в его время» [1, *246*]. Для Ойсина выбор приоритетов существования происходит в диалоге со святым Патриком. Последний предлагает герою обратиться в новую веру, описывая яркие картины царства небесного, в которое Ойсин может войти, а также мрачные призраки ада, в котором претерпевают вечные муки прежние друзья кельта, умершие язычниками. Однако герой видит смысл жизни в верности своему народу и сохранении в жизни естественного начала, взращенного в нем фианами.

2. Предпосылкой перехода в иной мир является любовь. Каждый из героев перед началом «путешествия» сталкивается с большим и сильным чувством. Оно толкает Карен и Ойсина на совершение ряда отчаянных поступков,

которые являются своеобразным пропуском в Потусторонний мир. Ойсин, по повелению Ниам, нападает на свирепого вида фомора и изгоняет его прочь, освобождая прелестную деву из клана Туатха Де Данаан, которую фомор долго томил в заточении. Карен же постоянно принимает разного рода препараты, в том числе амфетамины, чтобы сохранить стройность фигуры ради любимого [2, *30*]. В параллельной реальности сила любви проходит сублимацию: у Карен она становится источником поддержания внутренних сил и наполняет смыслом возможную обратную трансгрессию. Для Ойсина любовь – катализатор самоидентификации. Пресыщение великим чувством активизирует в нем иные, не менее важные пласты духовного существования. «Он предается блаженству с Ниам, пока не вспоминает об Эрине и фианах. В нем просыпается непреодолимое желание вновь увидеть родные края и жителей тамошних мест…» [1, *246*].

3. Рассказ героев перед переходом в иной мир завершается «заветом», который необходимо донести до окружающих. И в том, и в другом случае суть повествования заключается в призыве отказаться от нового (с виду – благостного, но неискреннего и фальшивого) существования в пользу старого (внешне непонятного, но чистого и искреннего) образа жизни. Исполнение «завета» сопряжено с трудностями и муками, но преодоление последних необходимо, ибо «*…вам дано истинное знание; по крайней мере, вы к нему стремитесь. Неважно, насколько глупыми и безумными или странными покажитесь вы остальным. У вас свой путь, другого вам не дано, и все тут*» [2, *474*]. Герои сами подают пример жертвенности. Ойсин может избежать мук в аду, приняв новый образ жизни, предложенный святым Патриком. Однако «какой ему прок от вечной жизни, если в ней не будет ни охоты, ни любезничанья с хорошенькими женщинами, ни старинных преданий и нежных песен? Нет, уж лучше он отправится к фианам, сидящим за пиром у жаркого очага, и умрет, как жил» [1, *247*]. Героиня Коупленда и вовсе лишена иного выбора, чем спасение душ близких (а вслед за этим – и всего мира) путем самопожертвования: «*Все было предрешено давным-давно… ничего не поделаешь. Время от времени кто-то должен приносить себя в жертву. На этот раз – моя очередь*» [2, *480*].

В заключение отметим, что мифологические элементы довольно органично вписались в структуру романа Дугласа Коупленда «Пока подружка в коме», а история «возвращения Ойсина» как таковая дополнила сюжетное содержание произведения еще одним художественным пластом.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. На русский язык переведены романы «Поколение Икс» (Generation X, 1991); «Планета шампуня» (Shampoo Planet, 1992); «Жизнь после Бога» (Life After God, 1994); «Рабы «Майкрософта» (Microserfs, 1995); «Пока подруга в коме» (Girlfriend in a Coma, 1998); «Эй, Нострадамус!» (Hey, Nostradamus!, 2003).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кельтская мифология: энцикл. М., 2005.
2. *Коупленд Д.* Пока подружка в коме: роман / пер. с англ. В. Правосудова. СПб., 2005.

Екатерина Новак

ГЕНДЕРНЫЙ КОМПОНЕНТ В ЯЗЫКЕ ПОЭЗИИ РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ АВТОРОВ XX в.

Как известно, богатство художественных средств выразительности особенно ярко проявляется в поэзии. Именно богатые возможности поэтического языка обусловливают высокую степень внутренних переживаний как поэта, так и его героев.

Учитывая родовую специфику лирики – субъективность, обратим внимание на типологию гендерных компонентов в языке поэзии XX в., взяв для сравнения творчество русских и английских авторов в двух линиях – «женской» и «мужской». Мы говорим именно о линиях, поскольку рассматриваем специфику отношений автор – лирический герой. В «женской» поэзии с образом лирического героя связана вера в прекрасную, гармоническую, рожденную для счастья человеческую личность. Причем для женщины-поэта счастье состоит не в индивидуалистическом погружении в сокровенные тайны духа, не в забвении реального мира, как это часто бывает в «мужской» поэзии, а в приобщении к этому миру, ко всей полноте существования, которую он может дать человеческой личности. Надо ли говорить, что квинтэссенцией счастья для лирической героини является любовь.

Заметим, что любовь многолика и противоречива как в «женской», так и в «мужской» поэзии, но в поэтической картине мира женщин-авторов ей принадлежит центральное место. Тема любви связывает воедино все остальные, в том числе имеющие гендерную окраску (например женская судьба, женщина и мир, женская свобода, женская доля и т. д.) Характерно, что идея свободного выбора женщиной своей судьбы в лирике облекается идеей о праве женщины на любовь, о поиске любви как смысле жизни.

Поэтессам свойственно воспринимать мир как несовершенный, неопределенный, разобщенный, часто как чуждое женщине бытие. В жизни оказывается мало внутреннего света, тишины, умиротворенности. Все страхи, комплексы, необратимые внутренние потрясения в лирической героине возникают на фоне беспорядочных событий, хаоса быстротекущего времени. Любовь становится тем спасительным чувством, которое принесет умиротворение в мятущуюся душу, обеспечит прочную связь с духовной основой. Вера в любовь, жесточайшая необходимость родной души, встречи и разлуки, нежность, чувство вины, разочарование, ревность, ожесточение, истома, поющая в сердце радость, несбывшиеся ожидания, самоотверженность, гордыня, грусть – в каких только гранях и изломах мы не видим любовь в «женской» поэзии!

Обострены и напряжены все чувства лирической героини. И только тогда ей открывается необычность обычного, мир восприниматся с удвоенной силой, открывается в дополнительной реальности. Время любви особое:

Это время ***я без памяти люблю,***
Все погаснут до июля фонари

(С. Ла «Письмо из июня самой себе»).

Сама любовь парадоксально сочетается с другими чувствами:

Я огорчала вас,
Я осуждала вас –
Вслух и в душе,
Но при этом – я вас любила

(О. Слободкина «Милый»).

Сравнения и метафоры в «женской» поэзии помогают глубже понять парадоксы любви.

Любовь сравнивается с музыкальным инструментом, с помощью которого один человек управляет другим:

I was your ***instrument played upon*** *like a harp*
Sounding my lowest note to the highest my soul could reach
Yet now ***the melody is lost****...*

(K. Dove «Lost melody»).

А любимый человек – с вором, укравшим сердце:

You came ***like a thief in the night***
Stealing my heart*. My life pouring out your burdens*

(A. Smith «You»).

Необходимо отметить, что английские поэтессы с избытком наделяют любимых добротой, порядочностью, щедростью:

In fact, he's ***never ever bored***
He's kind and generous

(E. Smith «The beauty of age»)

His ***hair's a silvery gray –***
His manner's quiet and gentle

(E. Atwood «Upon reaching»).

Метафорический образ любовь – парение – топос руской поэзии:

И тихо, и незримо над Арбатом
Летела я с тобою рядом-рядом

(О. Дьякова «Арбат»).

В любовных стихах женщин много эпитетов, которые рождаются из целостного, нераздельного, слитного восприятия всего, что окружает лирическую героиню, когда глаз видит мир неотрывно от того, что слышит о нем ухо, когда чувства материализуются, опредмечиваются, а предметы одухотворяются: «В страсти, раскаленной добела» (О. Дьякова), «burning eyes of heaven» (K. Dove).

Эпитеты и метафоры обогащают поэтический язык в смысловом и эмоциональном отношении:

Маленькая и непослушная

Моя душа
Обняла лапками *твою душу*
И
Спряталась носом *в шарф*
Твой

(Т. Ровицкая «Душа»).

В «женской» поэзии нередки сравнения, параллелизмы, иносказания, долженствующие убедить читателя в хрупкости и беззащитности любви:

Есть ***улитка на тропинке,***
Ей сегодня нелегко,
Ее счастье и любимый
От улитки далеко

(С. Ла «Любовь»).

Самое главное в поиске – не оступиться, сберечь свое чувство:

До милого-дорогого
Путь-дорожка нелегка,
Осторожно, ради Бога,
Не оступитесь

(С. Ла «Любовь»).

Английские поэтессы также широко используют вымысел для создания собирательного образа микромира, в котором править, по их мнению, должны любовь и добро:

If we could all just live and love *oh what a world it would be no need*
For wars or anything oh what a world it would be ***the peace of blue***
Skies and running streams *the love of a young child at play oh how*
Sweet it would ***be if we could learn to live and love the way it should be***

(E. Bishop «If we could…»).

The ***beauty of my fantasy***
We lie upon the sun-bleached sand
Our bodies entwined, hand in hand

(E. Atwood «The world»).

Воображаемый мир в их стихах выступает в качестве спасения от жестокой реальности, любовных разочарований. В нем время для героя останавливается:

They saw we're into summer now, but my
Season's been delayed*.*
I'm still watching winter windows
And the trees are only just leafing out.
It's summer, but not here-
Summer in someone else's city

(S. Dennis «Breakfast»).

Но любовь в понимании поэтесс XX в. отнюдь не только счастье. Как и их предшественницы, они показывают, насколько часто это чувство порождает страдания, даже антилюбовь, мучительный, вплоть до распада, до прострации, излом души:

Why then did you ***exploit my love, my body, my mind***
My heart has burned, tortured by your betrayal

(M. Moore «Soul»).

Любовь в поэтической картине мира женщин многоликая: счастливая и несчастная, «заочная» и плотская, взаимная и безответная, мимолетная и вечная.

Особая тема «женской» поэзии – материнство. Как отметил М. Горький, «без солнца не цветут цветы, без любви нет счастья, без матери нет ни поэта, ни героя». Семья для женщины – та естественная среда, через которую проходят все реалии окружающего мира, а любовь и материнство – это возможности реализовать себя. Именно в семье, в способности искренне переживать чувства других ее членов появляется осознание Бога как источника жизни, а из понимания всеединства человеческого бытия рождается любовь к людям. Семья ограждает лирических героинь от агрессии, лицемерия, равнодушия и жестокости внешнего мира. В стихотворениях показывается, что бескорыстная любовь матери не знает преград; ребенок для нее – средоточие красоты:

Мама, вся сияя от счастья,
Думала
Он ***самый красивый ребенок*** *на свете*

(С. Ла «Ай-петрик»).

Ребенок сравнивается с веточкой:

Веточка-веточка
Мамина деточка

(Т. Ровицкая «и…»);

ангелом:

Mama's ***little Angel***
I prayed that God would see
How very much I love you

(M. Cannon «My angel»).

Топос мировой поэзии, истоки которого можно обнаружить уже в фольклоре, – материнские руки, самые нежные, любящие, заботливые:

Care-worn, scarred, twisted, her hands were a
Testimonial to years of toil
Had they ever been slender, graceful instruments of love,
Gently soothing a crying child?

(E. Reece «My mother's hands»).

На фоне светлой тропики темы материнства особенно заметна грустная нота любовной лирики с неизбежностью потерь, непонимания, невстреч. Неудивительно, что одним из самых распространенных природных знаков душевного состояния лирической героини становится дождь; а она в своем одиночестве ощущает себя малеьной капелькой дождя:

Ты не напишешь
Ты не позвонишь
И будет дождь
А я сейчас уйду
От края крыши
И дождинкой вниз

(С. Ла «Ты не придешь…»).

По сути дела, дождь – поэтическая метафора слез, не явленных миру:

Если хочешь уходить, уходи
Да и дождик ненароком пойдет
Ты смотри не утомляйся в пути

(О. Слободкина «Дождь»),

Всё равно, что носить,
Всё равно, кем казаться.
Будет дождь моросить
И в душе откликаться

(С. Ла «Дождь»),

Дождь, как и слезы, – метафора очищения от душевной боли, не случайны ассоциации со сказочной живой водой, которая, по мнению ученых-мифологов, связана с животворящим дождем:

живой водой весенние ***дожди***
уняли боль*…*

(Н. Нутрихина «Боль»).

Если лирическая героиня Св. Ла ощущает себя сорвавшейся с крыши дождинкой, то героиня Т. Ровицкой испытывает желание погрузиться в каплю дождя, метафорически равновеликую дню с его радостью жизни и светом надежд:

Дождинкой светлой день пришел*,*
И, погружаясь в каплю эту,
От сна очнувшейся душой,
Так ***хочется быть ближе к свету****...*
Так жить на свете хорошо*!*

(Т. Ровицкая «Дождинкой»).

Для Т. Ровицкой образ дождя – средство психологического изображения, когда внутреннее, закрытое, невидимое получает выражение в зримом характере дождя:

Дожди бывают разные, как люди.
Тот ***сильный****, потому так и гремит,*
Тот ***слабый и задумчивый****, тот* ***грубый***
Сбивает ветки, яростно шумит

(Т. Ровицкая «Слепой дождь»).

Поэтический язык «мужской» лирики, где лирическое «Я» репрезентирует себя как мужчину, в определенной мере отличается от «женской» лирики. Есть в нем и некоторые национальные нюансы. Например, в языке любовной лирики английских поэтов широко используется сослагательное наклонение, выражающее желательное действие:

How easy would love be if minds could be read?
How easy would love be if all told was the truth?
How easy would love be if I could just tell you?

(B. Ellison «How easy would love be if …?»).

Для англичанина хорошая жена – наивысшая ценность, отсюда такое средство художественной выразительности, как сравнение:

A man can have many blessings

In his life
But ***none of them have a greater value***
Than that of having a good wife

(D. Johnson «A good wife»).

Когда лирический герой говорит о себе, своих чувствах или о своей любимой, то английские поэты довольно часто используют «огненную» тропику, что, собственно, является общей родовой чертой «мужской» поэзии:

My love grows strong. My love doesn't smolder
My love for her is ***an everlasting Protective fire***

(B. Bud «She»).

Your eyes show me the emotions that heat my skin
Sometimes such a thick feeling, sometimes so thin
So passionate so gentle ***warmth like a small fire***

(Br. Bekkerman «The sight of you»).

Взаимная любовь сравнивается с сокровищем: «A treasure you'll find, what's known as true love» (D. Corso). Ею проверяется душевное богатство человека, она же способна любого человека сделать счастливым:

I didn't believe that I would enjoy having you in my life
But I discovered that ***having you around me makes me happy***

(B. Bud «In my life»).

Мужчины-поэты интерпретируют любовь как подарок судьбы, а любимая девушка часто предстает в образе ангела:

I'm grateful for your love.
*I know that you're a "****special angel****"*
Who was sent to me above*.*

(D. Corso «You»).

В русской лирике конца XX в., как мне кажется, сравнение любимой с ангелом стало расхожим (особенно в песенной лирике), нещадно эксплуатируемым, чего не скажешь о десятилетиях, предшествующих переломным девяностым.

Для английских поэтов весьма значимым является слово «вместе»:

Together we cook, and bake those pies

(D. Corso «It's a cherry life»),

We ***go there together,***
Where,
Everywhere,
Layer by layer,
Together

(D. Johnson «Together»).

Таким образом, любовь как чувство, само по себе необычное, получает, благодаря использованию особых стилистических средств, дополнительную смысловую окраску. Она может проявляться и в предельном выражении кризисных состояний: взлета или падения, первой пробуждающей встречи или совершившегося разрыва, смертельной опасности или смертной тоски. Для

лирического героя жизнь без любимой бессмысленна, мир превращается во тьму, расставание равно смерти:

Notions of separation do not exist.
There's no room for such in my head;
And must I exist without you Dear,
I would prefer ***that I were dead***

(A. King «Without you»).

Любовь может принести и разочарование, она разбивает сердце и ранит душу, человек становится беспомощным:

I cannot ***cope with a life full of distress***
Every moment taking a breath without rest
Tired, of all the feelings that have tackled me
An emotion of love that once shackled me

(Br. Bekkerman «A bag of emotions»).

A feeling that ***stalks me everywhere*** *I turn*
A feeling ***so harsh, it makes my heart burn***
I'll ***throw me off*** *whenever I feel joy*

(B. Ellison «You and me»).

Любовь сравнивается с разрушительной болью, от которой трудно избавиться:

It never hurts to be extra careful
But it always hurts, ***because love is extra painful***

(Br. Bekkerman «Eyes in rage»).

Обратим внимание на то, в каком именно ореоле предстает для лирического героя любимая, какие стилистические приемы характерны для ее описания. Так, голос любимой сравнивается с легким ветерком:

A ***soft and humble*** *voice like her's*
Is like the wind breezing *through the air*

(B. Ellison «I watch…»).

Следует отметить, что мужчина-автор, как правило, подчеркивает изменчивость женской натуры: голос может быть как мягким, мелодичным, спокойным, так и грубым, холодным, безразличным:

Your ***voice is soft, rough and smooth at the same time***
But ***these rhymes are getting smoother with every line***

(Br. Bekkerman «Sound»).

Любимая женщина сравнивается с тем, без чего существование человека не мыслится, с водой, воздухом:

She's necessity
She's air, water, and heat
My one flaw *my one love*
Her

(D. Corso «Her»).

Герой признается, что необыкновенную красоту любимой трудно описать:

I ***can't describe the one I love with words***
Who's ***beauty is so overwhelming***
I have yet not found something to describe her with

(B. Bud «A poet»),

I'll use ***your eyes to reflect the light***
So I won't have to look away from your sight
I'm drawn ***to your beauty, it makes me weak***

(Br. Bekkerman «Stay in my heart»).

Для русских поэтов женщина – традиционно – надежда на спасение, возрождение; она – опора и целитель душевных ран героя:

И твой голос раны лечит,
Губы, руки, грудь и плечи
Сотворяют нежный круг

(Л. Сапожников «Полночное»).

Мужчины-авторы вообще склонны подчеркивать не только внешнюю, но и внутреннюю, духовную красоту женского образа:

A face and ***mind that is so easy to admire***
A manner so graceful ***a heart filled with love***
A smile so rich and beautiful that can make you soar high above

(Br. Bekkerman «The sight of you»).

Обратим внимание на такую особенность стилистики речи лирического героя, как избыточность номинативных определений любимой типа «малышка, мышка, малышка-коротышка» (В. Таблер) и подобных:

Мой ***гусарчик-кареглазик****!*
Мой ***цветочек****! Мой* ***алмазик!***
Мой ***котенок****!*

(М. Генин «Моя»).

Голубая ты моя ***Принцесса,***
Милая ***шалость, причуда****,*
Тропинка *из темного леса.*

(Е. Гуреев «Светлое»).

Сравнивая любимую с ангелом, излучающим добро и нежность, английский поэт, как и русский, воспринимает женщину как некую путеводную нить, озаряющий свет, откровение:

To the brilliance of your glory,
And to the radiance of your glare.
You would ***be my angel****,*
To ***guide me through*** *that tangled wood*

(Br. Bekkerman «The poet's rose»).

Доверчивый твой взгляд сквозь синеву идет,
И вечность оставляет в нем мгновенья.
Ты ангел солнечный, тебя добро зовет*,*
И в тишину проникло озаренье.

(Е. Гуреев «Милая»).

В языке поэзии мужчины-авторы часто прибегают к существительным с уменьшительно-ласкательными суффиксами, подчеркивая глубину чувств героев, а в «женской» поэзии, как мне кажется, наблюдается тенденция к использованию междометий, которые служат знаками состояния души. Употребление эмоциональных междометий, выражающих различные чувства –

радость и удовольствие, сожаление и разочарование, поддерживается лексическими ресурсами языка. Восторг вызывают утро, волны тепла, особое состояние воздуха, полет и т. д.:

Ах*, какая в воздухе нега!*
Ах*, какие волны тепла!*
Ах, *мне хочется встать утром рано!*

(С. Ла «Я»)

И ***ах,*** *отпущены шары*
Смотри, смотри, они летят

(О. Дьякова «Солнечные ветры»)

Oh, you, hypocrite, you have made a mockery of your own soul
Riveting beneath my flesh

(K. Dove «Lost melody»)

Широкое использование междометий придает языку «женской» поэзии повышенную эмоциональную окраску, приводит к насыщенности общей структуры стихотворения обращениями, восклицаниями.

Принято считать, что поэтический язык мужчин-авторов тяготеет к максимальной конкретизированности. На самом деле нельзя говорить о повышенной метафоричности «женской» поэзии. Здесь следует иметь в виду уже индивидуальный стиль художественного мышления и мировосприятия. Классический пример: виртуоз метафоры Б. Пастернак и виртуоз ясности А. Ахматова. Метафора выступает как одно из средств создания авторского образа: «медлительный звон листопада» (М. Генин); «горы замерли на посту» (Л. Сапожников); «закружил меня листопад» (Л. Сапожников); «неслышной кошкой ходит по паркету маленький уют» (М. Генин); «I ride a trail of meteors» (D. Johnson); «spirit comes shining through» (D. Corso); «The skies cry, the sun dies» (D. Johnson).

Тем самым поэтическая метафора обогащает наши представления о реальности, расширяя наше видение окружающего мира. В то же время энергия «мужского» стиля держится на анафорах, определяющих общую интонационную структуру стиха:

It may take *days*
It may take *years*
It may take *sacrifice*
Blood sweat and tears

(D. Johnson «Follow that dream»).

Подари нам *солнце, ласковое, нежное!*
Подари нам *дождик, что из тучки брызжет!*
Подари нам *дождик,* ***подари нам*** *радугу,*
Всех людей хороших веселить и радовать!

(Л. Сапожников «Радуга»).

Таким образом, стихотворная речь разных литературных традиций содержит гендерный компонент. Как в «женской», так и в «мужской» поэзии тема любви занимает центральное место, хотя в ряде случаев интерпретируется по-разному, что обусловлено гендером лирического героя. И все же

лирической героине в большей степени свойственна восторженность, поскольку поэтессы при создании художественных образов используют междометия, отражающие эмоциональное состояние героев. Необходимо заметить, что в поэтическом языке женщин и мужчин равно широко используются такие средства художественной выразительности, как эпитеты, метафоры, сравнения, которые обогащают поэтический язык в смысловом и в эмоциональном отношении.

Мікіта Супрунчук

ФРАЗАВЫЯ І КАНТЭКСТУАЛЬНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ ГУМАРЫСТЫЧНАГА ЭФЕКТУ Ў СЕРБСКІХ ЖАРТАЎЛІВЫХ АПАВЯДАННЯХ

Калі чалавек у цяжкай сітуацыі можа ўсміхнуцца, скінуць заклапочанасць, тады лёгка жывецца і яму, і яго сябрам. Гумар – адна з самых важных, галоўных і лепшых рыс нашага характару. І слова крытыкі, і слова праўды гучыць цяплей, калі прыпраўлена жартам. Яно бы дае веру ў магчымасць выкуплення, выпраўлення памылкі.

У розных формах сустракаем мы гумар у нашым жыцці. Сустракаем яго ў жарце, у дасціпным выразе, анекдоце, жартоўным апавяданні. Часта нам цяжка размежаваць асобныя формы так званай гумарыстычнай прозы, а тым больш складана гэта зрабіць для фальклорных запісаў.

Народнае жартоўнае апавяданне – гэта сапраўды цікавы жанр, своеасаблівы аб'ект даследавання. Штодзённая школьная практыка і аналіз спецыяльнай літаратуры паказваюць, што канчатковага азначэння для яго дасюль не існуе. Вучоныя, спецыялісты па тэорыі літаратуры і фальклору спрабуюць знайсці нейкія спецыфічныя прыкметы, каб адрозніць жартоўнае апавяданне ад іншых, падобных: жарта, навелы, невершаванай байкі ці казкі. Не без прычыны нямецкі тэарэтык М. Ліці сцвярджаў, што ў гэтага жанру няма ні сваёй формы, ні цвёрдай структуры.

Між тым нельга цалкам пагадзіцца з настолькі катэгарычным суджэннем пра адвольнасць усіх паказчыкаў жанру. Відавочна, дадатковую блытаніну ўносіць і своеасаблівасць паняцця «гумар» як такога, што сустракаецца ў розных фальклорных формах. Гэта значыць простае ўнясенне нейкіх смешных сцэнак у казку яшчэ не ператварае яе ў жартоўнае апавяданне. Такім чынам, усё ж паспрабуем тэарэтычна адмежаваць жартоўнае апавяданне ад іншых гумарыстычных жанраў. Пачнём з аналізу жарту.

Жарт – гэта больш ці менш трапны досціп, цесна звязаны з нейкім адным момантам канкрэтнай жыццёвай сітуацыі. Акрамя гэтага, сербскае літаратуразнаўства здаўна вылучае спецыфічны жанр, амаль не вядомы беларускай паэтыцы. Гэта *анегдота* – невялікае апавяданне пра нейкіх гістарычных асоб: палітыкаў, мастакоў, выдатных дзеячаў. Зусім справядліва

адзначаў Н. С. Гілевіч, што «адносіны да анекдота ў сучаснай айчыннай фалькларыстыцы можна ахарактарызаваць як досыць супярэчлівыя. На думку адных даследчыкаў народнай творчасці, анекдоты – гэта тыя ж самыя сацыяльна-бытавыя казкі, толькі значна меншага, невялікага аб'ёму: прынцыповых адрозненняў ад названага жанру казак у іх няма. Іншыя з фалькларыстаў лічаць за лепшае наогул іх не заўважаць, абмінаць увагай, як быццам іх зусім не існуе» [4, *112*].

Жартоўнае народнае апавяданне – гэта кароткі гумарыстычны празаічны жанр, прыдатны для выкарыстання ў вызначанай жыццёвай сітуацыі, гэта такі твор, як адзначае Н. Любінкавіч, што з-за даўжыні не надакучвае слухачу [9, *289*].

З-за таго што ў *анегдоце* расказваецца пра гістарычных ці паўгістарычных асоб, некаторыя даследчыкі часам уключаюць такія творы ў групу легенд (напрыклад, цэлы шэраг аповедаў пра першага сербскага архіепіскапа св. Саву). Калі ж *анегдота* напаўняецца гумарам – яна набліжаецца да жартоўнага апавядання. У той жа час абавязковая заснаванасць на нейкім жыццёвым моманце, асобе значна звужае кола *анегдотаў*. Калі ж гэтая сувязь заціраецца, *анегдота* ператвараецца ў жартоўнае апавяданне. Галоўны герой страчвае імя, становіцца «мужыком», «адным дзядзькам» і пад., а дзеянне адбываецца проста «дзесьці». Здараецца, што, страціўшы канкрэтных персанажаў, твор набывае новых – звычайных, тыповых: Хаджу Насраддзіна, Эру, Муюю ці Гасу. Так, напрыклад, жартоўныя народныя апавяданні пра чарнагорцаў заснаваныя на старажытных запісах пра Марка Мілянавіча, Мічуна Павічавіча і Марка Вуячыча. Такім чынам адбываецца тыпізацыя герояў, падзей, акалічнасцей. Гэты працэс выкліканы ўздзеяннем праблемы, якая знаходзіцца ў цэнтры аповеду. Праблема гэта тыповая, і аўтар ці апавядач, перадаючы твор слухачам, жадае ўжо не проста даць звестку пра нейкага чалавека, а выкарыстаць канкрэтны прыклад, падзею як доказ, як сродак абагульнення і ўздзеяння. Падобная змена абумоўлівае і пераход таго ці іншага твора з жанру легенды (падання) у жанр жарту, *анегдота*, г. зн. з жанру рамантычнага ў жанр рэалістычны, які накіраваны на паказ масавых, абагуленых, а не выключных, адзінкавых з'яў.

Народнае жартоўнае апавяданне выражае спрадвечны народны вопыт, нацыянальную філасофію. Галоўныя жыццёвыя ісціны выказваюцца з гумарам. Прадметам жартоўнага апавядання могуць быць і заганы чалавечай натуры, і адносіны ў сям'і, і адносіны да працы, і сацыяльны прыгнёт, і вызваленчая барацьба. Змест твора мае, як правіла, агульны, надпрасторавы і пазачасавы харатар. Незалежна ад таго, ці расказваецца пра ілжэпрарокаў, ці пра п'яніц, пра эгаістаў, злодзеяў, ганарліўцаў, скнараў, зайздроснікаў, баязліўцаў, палахліўцаў ці хвалько – гэтыя апавяданні «з'яўляюцца выдатнымі празаічнымі мініяцюрамі, жамчужынамі народнай мудрасці. Цяжка штосьці дадаць да іх ці адняць ад іх» [9, *289*]. Чытаючы іх, цяжка пазбавіцца ўражання, што зусім несправядліва сербскую народную прозу увесь час засланяе паэзія. Для прыкладу прывядзем апавяданне пра злога вешчуна.

Адзін баснійскі памешчык, у якога ў сяле жыў злы вяшчун, падрыхтаваўся да паломніцтва, але перад выхадам паклікаў да сябе вешчуна і кажа:

– Вяшчун, я адпраўляюся ў паломніцтва ва славу Божаю. Дык ты нічога без мяне не прароч дрэннага, тады я, як вярнуся, падарую табе мяшок зерня.

– Добра, – адказвае той. – А калі не вернешся, хто ж мне тады зерне дасць?

Сустрэчу (і сутычку) заклапочанага падарожніка і вешчуна цяжка перадаць больш псіхалагічна і стылістычна проста, больш ярка і зразумела. У апавяданні нікога не высмейваюць. Яно толькі папярэджвае, што існуюць і вечныя падарожнікі, і вечныя зласліўцы. І адных, і другіх трэба прымаць як непазбежную частку нашага жыцця.

У другім вядомым апавяданні «Скнара» гаворыцца пра юнака-турка, што вярнуўся з паўдарогі, каб жонцы наказаць не паліць шмат святла. Пры гэтым, каб не псаваць абутак, ён нясе боты пад пахай. Многія крытыкі бачаць тут, апрача высмейвання агульначалавечай заганнай рысы, яшчэ і антытурэцкую скіраванасць.

Вельмі каштоўныя апавяданні на сямейную тэму: у іх захавалася шмат этнаграфічнага матэрыялу. Жанчыну тут бачым з розных бакоў: і як мачаху («Добрая мачаха»), і як снаху («Снаха»), і як вечна вінаватую жонку («Хто кепска звязаў?»). Жанчына часта аказваецца прычынай сваркі ў патрыярхальным грамадстве («Раздзяліліся»). Вяршыняй гэтага своеасаблівага раздзелу лічаць апавяданне «Калі розуму хопіць – жаніцца не будзе». Яно паказвае, што менавіта мужчыны часцей былі і аўтарамі, і слухачамі такіх аповедаў. (Прыгадаем тут падобную беларускую прыказку: *Ажаніцца – не ўпасці: не ўстанеш і не абтрасешся*.)

Паказ заганаў, недахопаў нейкіх краёў, народнасцей – адна з самых частых тэм народнай прозы. У аснове тут імкненне прынізіць суседа, сваяка, паквітацца з ім. (У непрыязні няма ніякіх межаў ці цугляў: успомнім хаця б сербскую прыказку: *Ко ти ископаше око? – Брат. – Зато је толико дубоко* ‘Хто табе выкалаў вока. – Брат. – Таму так глыбока‘.) Аднак мала якія з гэтых падкрэслена абразлівых твораў узнімаюцца да сапраўднай мастацкасці, у асноўным яны нараджаюцца і паміраюць у вельмі вузкім коле менавіта як недарэчныя абразы. Адваротных прыкладаў, бадай, усяго два: «Чаму сербы – самыя бедныя» (варыянт «Калі ў вас пойдзе дождж?») і «Эра з таго свету» [9, *291*]. Апошні твор нацэлены супроць забабонаў, хоць прамымі ворагамі Эры і выступаюць туркі. Дасціпнасць, за рэдку і ашуканства ў аснове сваёй маюць жаданне праславіць вынаходлівасць, кемлівасць сваёй нацыі («Цыган і дыня»).

Шырока распаўсюджаныя апавяданні пра манахаў, папоў, брацццю [7, 8]. Як вядома, у Сярэднявеччы і ў Новы час землі паўднёвых славян не былі ў большасці самастойнымі: часткай валодала Асманская імперыя, часткай – Габсбургская ці Аўстрыйская, часткай – італьянскія дзяржавы. Прыгнёт быў не толькі нацыянальны і сацыяльны, але і рэлігійны, таму святарам таксама даводзілася займацца сельскай гаспадаркай, нярэдка хавацца, кідацца на ўцёкі ці брацца за зброю. Вось якую красамоўную сітуацыю ярка засведчыў В. Караджыч нават у першай палове XIX ст.:

«Калі папы дома, яны выконваюць усе хатнія работы, напрыклад аруць, акучваюць, раскарчоўваюць, косяць, колюць дровы і г. д., як і астатнія сяляне; як расказваюць, хлопчык (ці дзяўчынка) сказаў папу, калі ўбачыў, што ён вяртае жывёлу: «Ойча! Хіба і ты пасвіш жывёлу?» А той яму адказвае: «Э, сыночак мой! Каб яшчэ і сваю!» <...> У Чарнагорыі папы не носяць бараду, ды і шапкі ў іх такія, як у іншых людзей, і зброю яны носяць, як і іншыя людзі, і, такім чынам, ад астатняга народу, калі не ў царкве, нічым не адрозніваюцца, а і ў царкве, і калі не служаць, адрозніваюцца тым, што не здымаюць шапку» [2, *292*].

Часта апавядаецца пра смешныя сітуацыі, у якія траплялі святары ў сваёй пагоні за жанчынай ці багаццем. У іншых апавяданнях пад удар сатыры трапляе рэлігійная абмежаванасць, прычым ва ўсіх выпадках можна адшукаць нейкія сацыяльныя матывы. Разгледзім твор «Утапіўся поп, які руку не даў».

Селі неяк ў човен шасцёра мужыкоў і адзін поп, каб пераехаць цераз нейкую раку альбо там балота. Раптам у адно імгненне ўзняўся жорсткі вецер і перакуліў усіх у гразь. На шчасце ўсе ўмелі плаваць, акрамя папа. Апынуўшыся ў вадзе, кожны схапіўся за човен і пераплыў на другі бок. Калі мужыкі вярнуліся дахаты, яны расказалі пападдзі, як усё адбылося і што поп здуру і дарэмна ўтапіўся. Кінулася пападдзя галасіць у роспачы, аднак запытала сялян:

– Як ён утапіўся?

А тыя ёй адказваюць:

– Калі човен перакуліўся і мы ўсе ўпалі ў ваду, то ўсе ў адзін голас закрычалі: «Дай, ойча, руку! Дай, ойча, руку!» І ён мог лёгка даць, калі б толькі захацеў, аднак ён не падаў і таму ўтапіўся.

– Ведаю я, гаротніца няшчасная, – кажа пападдзя, – што ўсё гэтак і было. Але хоць бы вы яму крыкнулі: «На, ойча, руку! На, хапайся». Бо ён жа (ох, цяжка мне!) заўсёды вучыў браць, а не даваць» [7, *130*].

Н. Любінкавіч адзначае, што менавіта гэтая тэма, «святая» тэма, мае найвыразнейшае эратычнае адценне. «Яшчэ адна цікавая асаблівасць гэтай групы – моцны ненародны элемент: менавіта тут найчасцей знаходзяць нейкія літаратурныя карані ці ўплывы» [9, *291*].

Другая група выдатных твораў – з сацыяльнай тэматыкай. Асноўная праблема – існаванне чалавека, сутнасць і прызначэнне чалавечага жыцця. Аб’ект крытыкі тут найчасцей багацеі, ліхвяры. Шматлікія апавяданні скіраваныя, на першы погляд, супраць нацыянальнага ці рэлігійнага прыгнёту, на самай справе прысвечаныя барацьбе сацыяльнай. З твора «Мудрэц і селянін» мы даведваемся, як размяркоўваецца прыбытак гаспадара. Мужык вылучае тут тры долі: вяртае пазычанае (корміць бацькоў), пазычае сам (корміць сыноў), і толькі на трэцюю частку жыве сам з жонкаю. Вельмі моцнымі, але і вельмі змрочнымі фарбамі апісвае бядак сваё жыццё: «*Усе грошы, што маю, – у жыце, усё жыта, што маю, – у муцэ, уся мука, што маю, – у хлебе, увесь хлеб, што маю, – у жываце*».

Калі ж настае час раздзяляць гаспадарку – яшчэ горш даводзіцца. У апавяданні «Падзел» два браты і маці дзеляць маёмасць – тры крукі для адзежы. І вельмі проста ўсё завяршаецца, як кажа адзін з братоў: «*Адзін крук – табе,*

адзін – мне, трэці – маці». Міжволі задумаешся, ці толькі для адзежы крукі гэтыя…

Бядняк чуе пах пячонай куркі і цёплага хлеба толькі праз плот багатага дома. Быць бедняком – значыць быць заўсёды вінаватым, бо любы суд судзіць на карысць заможных («Эра і суддзя»).

Заўсёды пераможаныя, прыгнечаныя, забітыя, героі сербскіх жартоўных апавяданняў усімі шляхамі спрабуюць выказаць свой пратэст, сваю нязгоду і веру ў канчатковую, хай і далёкую, перамогу. Вельмі падобны да хлопца з рамана П. Кочыча рамізнік з апавядання «Пажалеў рамізнік свайго гаспадара». Гаспадар, турак, загінуў у баі, і рамізнік, вядома, радуецца, але ўголас тужыць, плача. Суседзі-туркі спрабуюць суцешыць яго, а ён адказвае: «*Не грашыце. Загінуў мой ага, мой гаспадар. Да скону буду гараваць, – і працягвае: – З усёй шчырасцю кажу, лепш бы трыста іншых турак загінула, чым ён адзін*».

Рая (просты, прыгнечаны люд) процiпастаўляецца багатым сваёй дасціпнасцю і кемлівасцю. У апавяданні «Эра не дурань» турак два разы перавёз на карку Эру цераз мост і паверыў, што Эра проста баіцца яго, дый дурань апошні. Аднак і пры гэтай сваёй кемлівасці і дасціпнасці не заўсёды знаходзілі сербы выйсце з бяды – усё ж зашмат было перашкод. Гэта былі часы, пра якія летапісы кажуць, што «жывыя зайздросцілі мёртвым». Напрыклад, у згаданым вышэй апавяданні «Гаспадар і рамізнік» гаспадар загадвае слузе пералічыць валасы ў хвасце шалёнай кабылы. Патрабавалася выдатная сіла духа, каб стрываць і перамагчы ў такі пакутны час безнадзейнасці і безвыходнасці.

У такіх умовах знаходзяцца асобы, што больш не могуць трываць, жыць у працяглай, а часцей вечнай спакусе. Яны пераходзяць на бок непрыяцеля. Народны гумар і для іх вызначыў месца («Кудлаты і куртаты», «Бацька – турак, маці – хрысціянка»).

Адна група апавяданняў вельмі спецыфічная, адрозная ад усіх папярэдніх і па жыццёваму матэрыялу, і па характару гумару. Тут таксама ў цэнтры ўвагі аказваюцца людскія заганы, сацыяльная несправядлівасць, грамадскія і рэлігійныя адрозненні, нацыянальны і эканамічны прыгнёт. Але апавядальнікі ўжо не вераць у магчымасць выкуплення граху, у магчымасць перамогі над няпраўдай, у канец гора. Смех дзеля смеху – своеасаблівае адчужэнне чалавека, адмаўленне рэчаіснасці. Гэтыя, здавалася б, абсалютна простыя, прымітыўныя, у асноўным з «чорным гумарам», творы аказваюцца глыбока трагічнымі. Калі разважаем пра любы з іх, калі павольна паўторым яшчэ раз кожнае слова з такіх «невялікіх» трагедый, нас да глыбіні душы крануць гэтыя апошнія жарты шыбенікаў.

У апавяданні «Бой сялян з саранчой» знаходзім узоры смеху якраз такога тыпу. Сяляне выправіліся на бой з саранчой, каб абараніць свае палеткі. Раптам адзін конік скочыў на лоб войту.

Пачалі сяляне са стрэльбаў страляць і застрэлілі гэтага коніка ў войта на лбе. Спужалася саранча такога грохату і збегла ўся. Вярнуліся сяляне дахаты задаволеныя, і пытаюць іх жонкі:

– Ну, героі, як бітва скончылася?

– Дзякуй Богу, усё ў парадку. Адзін наш загінуў і адзін іхні.

Саранча разбеглася, але неўзабаве вернецца, а таму смерць войта аказваецца бессэнсоўнай. Шмат пра што кажа гэты твор: і пра храбрасць фальшывую (са стрэльбамі супраць саранчы), і пра неразумнасць, і пра смяротную паспешлівасць, і пра бясконцую суровую барацьбу чалавека і прыроды. Мы прачытаем гэты твор, пасмяёмся – і задумаемся, а можа, і засмуцімся.

У апавяданні «Вадзяны млын» сяляне збудавалі млын на гары, бо ім спадабалася месца. Пры гэтым яны забыліся на галоўнае – на ваду, якой не было на тры вярсты вакол. Дрэнныя планы – неад’емны складнік жыцця чалавека.

Апавяданні так званага «чорнага гумару» пабудаваны так, што бяда, няшчасце ўжо не падаюцца такімі страшнымі. Прыкладам, злодзей Радоіца ў аднайменным творы зачапіўся за нейкую прыладу на гарышчы і зламаў нагу. Ад шуму ўсе прачнуліся і пачалі шукаць ліхтар ды стрэльбу, каб забіць рабаўніка. Радоіца не можа збегчы і крычыць ім: «*Не турбуйцеся, людзі! Богам клянуся, і зранку мяне тут знойдзеце*».

Апавяданне «Татка і асляня» вельмі ўразлівае. Яно дае паказальную карцінку побыту большасці тагачасных сербаў, адлюстроўвае нізкі ўзровень іх жыцця, усю хісткасць і няпэўнасць іх мізэрнага дабрабыту.

З аднага сяла бацька і сын пайшлі на падзёншчыну і ўзялі з сабой асляня. Прайшоў месяц і дахаты вярнуўся толькі сын. Маці сустрэла яго на двары і пытае:

– А дзе ж татка твой?

– Здох па дарозе... Мёртвы ён…

– А з аслянём што здарылася?

– Памёрла, маці! І шкада ж мне яго, вельмі ж прыгажэнькае і маладзенькае было яшчэ…

– Гэй, сынку, звар’яцеў ты, ці што? Пра бацьку так казаць? Ці не грэх гэта?

– А чаго мне бацьку шкадаваць? Хіба я грошы плаціў за яго? А за асляня мы шэсцьдзесят дынараў аддалі.

Не толькі сын перажывае смерць асляняці, але і маці яго. Яна, праўда, спачатку запыталася пра мужа, але, пачуўшы, што памёр, не цікавіцца больш гэтым. Яна адразу (і зусім спакойна) пераключаецца на жывёлу. Развагі сына – непасрэдны адбітак той эпохі. За асляня ўжо заплацілі шэсцьдзесят дынараў, і яшчэ столькі ж, калі не больш, прыйдзецца плаціць зноў. А смерць бацькі – гэта, канечне, на дзве рукі менш у гаспадарцы, але… І за стол сядзе на адзін вялікі рот меней.

Вельмі шмат падобных апавяданняў, дзе высмейваецца бязглуздасць, дурасць. У іх знаходзім безліч сапраўдных лаянкавых выразаў, крыўдных і непрыгожых. Аб’ект лаянкі – найчасцей суседзі. Вучоныя, праўда, вагаюцца, ці адносіць іх да сапраўдных жартоўных апавяданняў (гл. [1, *124–127*]).

Значна цікавейшыя аказваюцца творы пра непаразуменні. Так, неаднойчы мы сустрэнем сюжэт пераапранання і нават прачытаем пра мужчыну, што апрануўся жанчынаю. Турак, муж гэтай псеўдажонкі, паслаў бабу-павітуху

дапамагчы пры родах. Калі ж бабка закрычала «Мужчына! Мужчына!», турак падумаў, што нарадзіўся сын. Тады ён загадаў страляць у паветра і пачалося вялікае свята.

У асобную групу звычайна вылучаюць апавяданні пра спаборніцтвы манюкаў. Яны маюць своеасаблівую, цвёрда акрэсленую структуру і выдзяляюцца сярод іншых. Не ўдаецца знайсці іх сувязь з іншымі групамі (гл. [9, *290*]). Дзякуючы незвычайнасці сітуацыі, каларытнасці выразу гэты від мае шмат аматараў. Класічным прыкладам такога тыпу справядліва лічыцца «Хлусня ў заклад» («Лаж за опкладу») са збораў В. Караджыча.

Артыкулы і манаграфіі спецыялістаў, штодзённая практыка з года ў год сцвярджаюць у нашай свядомасці выдатныя якасці сербскай народнай паэзіі. На прыкладах нам паказваюць, што народныя песні, лірычныя і эпічныя, – адбітак эпохі, што менавіта з іх мы даведваемся пра каштоўныя ісціны, пра пэўныя перыяды, пра агульначалавечыя праблемы. Народная проза, такім чынам, аказваецца на ролі падчаркі. Калі ж гаворка ідзе пра прозу, тут на першы план, бясспрэчна, выходзяць народнае апавяданне і казка (гл. [5]). Што ж да жартоўных твораў, то (у адпаведнасці з іх характарам) сур’ёзнага стаўлення да іх якраз і няма. Яны звычайна разглядаюцца як творы забаўляльныя (абы правесці час).

Хочацца спадзявацца, што такое стаўленне неўзабаве зменіцца. Іх трэба ўспрымаць абсалютна па-іншаму, беручы пад увагу складаную структуру, глыбокі змест і высокую мастацкасць. У смеху тут зберагаюцца сапраўдныя ісціны, сур’ёзныя і вечныя. Гэта – сапраўдныя жамчужыны сербскага фальклору, што не саступаюць творам многіх і многіх аўтараў – класікаў сербскага літаратуры. Радуе і тое, што ў выданнях сербскіх казак на нашай мове (гл. [10]) жартоўныя творы знайшлі сваё месца.

ЛІТАРАТУРА

1. *Деретић J.* Историја српске књижевности. Београд, 1996.
2. *Караџић В. С.* Живот и обичаји народа српскога. Београд, 2005.
3. Народне српске приповијетке. Беч, 1821.
4. Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі / укл. і рэд. Н. С. Гілевіча. Мн., 1983.
5. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки / сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. М. , 1998.
6. Српске народне приповијетке / скуп. В. Караџић. Беч, 1853.
7. Српске народне приповијетке / скуп. В. и А. Караџић. Беч, 1870.
8. Српске народне приповијетке понајвише кратке и шаљиве / скуп. В. Врчевић. Биоград, 1868.
9. Усмена књижевност југословенских народа / приређ. Н. Љубинковић. Београд, 1982.
10. Югаслаўянскія казкі: зб.. Мн., 1999.

ЗВЕСТКІ АБ АЎТАРАХ

Алфёрава Алена – навуковы супрацоўнік ІМЭФ НАН РБ.

Андрэеў Анатоль – доктар філалагічных навук, прафесар кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Баранкевіч Лілія – супрацоўнік кабінета народнай музыкі БДАМ.

Боганева Алена – загадчык лабараторыі традыцыйнай мастацкай культуры БелІПК.

Валодзіна Таццяна – кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік ІМЭФ НАН РБ.

Враб'ёва Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі і гісторыі культуры БДПУ.

Варфаламеева Тамара – кандыдат мастацтвазнаўства, старшы навуковы супрацоўнік ІМЭФ НАН РБ.

Верына Ульяна – кандыдат філалагічных навук.

Вырва Ірына – аспірант ІМЭФ НАН Беларусі.

Галагуш Марына – студэнтка 4 курса БДПУ імя М. Танка.

Галісаева Таццяна – магістрант кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ.

Герчыкаў Дзмітрый – магістрант кафедры зарубежнай літаратуры БДУ.

Давыдаў Андрэй – студэнт 3 курса ГДУ імя Ф. Скарыны.

Ізотава Вольга – кандыдат філалагічных навук, выкладчык БДЛУ.

Кабржыцкая Таццяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры славянскіх літаратур БДУ.

Кавалёва Рыма – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Казакова Ірына – доктар філалагічных навук, прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Казлова Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Каратай Віктар – супрацоўнік ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Корсак Вольга – кандыдат філалагічных навук,

Кузьміч Настасся – студэнтка 1 курса ГДУ імя Ф. Скарыны.

Кульчанка Вольга – студэнтка 4 курса БДПУ імя М. Танка.

Лабачэўская Вольга – кандыдат мастацтвазнаўства, вядучы навук. супрацоўнік лабараторыі традыцыйнай мастацкай культуры БелІПК.

Літвіновіч Анатоль – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі і гісторыі культуры БДПУ.

Лозка Алесь – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры этналогіі і фальклярыстыкі БДПУ імя М. Танка.

Лук'янава Таццяна – метадыст ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Ляўшун Любоў – кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуры НАН РБ.

Мазурына Наталля – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры этналогіі і фальклярыстыкі БДПУ імя М. Танка.

Марозава Таццяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Маркевіч Марына – студэнтка 1 курса ГДУ імя Ф. Скарыны

Марчанка Алена – аспірант кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Мятліцкая Ганна – кандыдат філалагічных навук, выкладчык кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Ненадавец Аляксей – доктар філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры грамадскіх дысцыплін філіяла БДЭУ.

Нікіценка Галіна – студэнтка 2 курса філфака БДУ.

Новак Валянціна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай культуры і фальклярыстыкі ГДУ імя Ф. Скарыны.

Новак Кацярына – настаўнік гімназіі № 36 г. Гомеля.

Нямкова Любоў – аспірант кафедры грамадскіх дысцыплін філіяла БДЭУ

Палавеня Настасся – супрацоўнік ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Палукошка Вольга – магістрант кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Паўловіч Антон – вучань 10 класа УА МДАЛ.

Прыемка Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Пунінская Кацярына – студэнтка 2 курса філфака БДУ

Рагойша Усевалад – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Сапонава Аліна – студэнтка 4 курса ГДУ імя Ф. Скарыны.

Сіразтдзінава Алена – старшы лабарант кафедры беларускай литаратуры ГДУ імя Ф. Скарыны.

Скіба Валянціна –

Смольская Алена – студэнтка 2 курса філфака БДУ.

Супрунчук Мікіта – кандыдат філалагічных навук, выкладчык кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства БДУ.

Ткачова Паліна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Федасеева Таццяна – аспірант кафедры рускай літаратуры БДУ.

Хальпукова Кацярына – аспірант кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Шамякіна Алеся – кандыдат філалагічных навук, навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуры НАН РБ.

Шамякіна Славяна – аспірант кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Шамякіна Таццяна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Шваба Ганна – супрацоўнік кабінета-музея беларускай народнай культуры БДУ.

З М Е С Т

Раздзел 3. ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ

Раздзел 4. ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА – МОВА

Навуковае выданне

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

Выпуск 4

Навуковыя рэдактары:
Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Адказны за выпуск *С. Л. Жукава*
Рэдактар *У. Ю. Верына*
Камп'ютэрная вёрстка *П. М. Чэпікаў*

Падпісана ў друк 2007. Фармат 60*84 / 16.
Папера афсетная. Друк на рызографе.
Ум. др. арк. Ул.-выд. арк.
Тыраж 150 экз. Заказ

Выдавец і паліграфічнае выкананне УП «Бестпрынт»
Ліцэнзія ЛВ № 02330/0131623 ад 02.03.04 г.
Ліцэнзія ЛП № 02330/0131529 ад 30.04.04 г.
220026, г. Мінск, вул. Філатава, 9